

**Ausst.-Kat. Stephan von Huene.
Tune the World. Die Retrospektive,
München/Duisburg/Hamburg 2002/03**

Die Essays

Inhalt

Christoph Brockhaus: » What's Wrong with Culture? « Synästhetische Wahrnehmung durch multimediale Skulptur	04
William Wilson: Kalifornische Kreise Stephan von Huene und L. A. in den sechziger Jahren	12
Joan La Barbara: Die Kunst der leeren Räume Klang als Skulptur	18
Achatz von Müller: Grenzgänger, Grenzverschieber Der Künstler als Lehrer	22
Martin Warnke : Eine moderne Psychomachie Frühe Zeichnungen	29
Wolfgang Kemp: Multimind und Mobile Comments on Comments on Comments on Comments – Das diagrammatische Werk	37
Horst Bredekamp: Die Tiefe der Oberfläche	45
Petra Kipphoff von Huene: Unfinished I–VII	57
Stephan von Huene: Texte zur Kunst	
Helmholtz A Portrait – ein Konzept	64
Die Rückkehr der Stochastiker – ein Konzept	66
Das Unternehmen Glaspfeifen 1976/1987/1993	67
Notizen zur Zauberflöte	69
Erweiterter Schwitters. Eine Studie in experimenteller Realität	71
Erweiterter Schwitters 2. Transplantation der menschlichen Seele	75
Können Computer in den Himmel kommen? Können Maschinen eine Seele haben?	78
WHAT'S WRONG WITH ART (Version 1)	80
Stephan von Huene im Gespräch mit Doris von Drathen: » Kunst muss man mit seinem ganzen Nervensystem verstehen «	83

What's Wrong with Stephan von Huene?	
Eine Antwort von Heinz von Foerster	91
Petra Kipphoff von Huene: » Bin ich ein Künstler? Wissenschaftler?	
Techniker? «	
Eine Biografie	92
Bibliografie	99

Christoph Brockhaus

»What's Wrong with Culture?«

Synästhetische Wahrnehmung durch multimediale Skulptur

Skulptur war immer eine körper- und raumbezogene Kunst. Über Jahrhunderte hinweg und in vielen Kulturen der Welt fügte sie sich ein in gebaute Gesamtkunstwerke, die geschlossene Weltbilder zum synästhetischen Erlebnis machten. Mit dem schrittweisen Zusammenbruch weltanschaulicher Ideologien und der Geburt der Autonomie der modernen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verengte sich auch der mediale und räumliche Kontext von Skulptur.

Einige Künstler und Kunstbewegungen widersetzten sich schon zu Beginn der Moderne diesen Verlusten, allerdings mit sehr unterschiedlichen Mitteln. Während Jugendstil und Konstruktivismus eine neue Konzeption vom Gesamtkunstwerk entwickelten, suchten Künstler und Komponisten auch ohne architektonischen Raum vereinzelt nach gattungsübergreifenden Ausdrucksformen. Nach dem Credo eines »erweiterten Skulpturenbegriffs« arbeiteten insbesondere Bildhauer seit etwa 1960 an einem neuerlichen Versuch zur Überwindung des Tafelbildes. Multimedialität und synästhetische Kunstwahrnehmung stellten nun ein individuelles Bestreben dar, der Komplexität von Lebenserfahrung und Weltsicht einen adäquaten Ausdruck zu geben. Um zwei ebenso herausragende wie unterschiedliche Positionen anzusprechen: Mit Aktion und Musik, Skulptur und Objekt, Material und Sprache hat Joseph Beuys vielleicht ein letztes Mal versucht, ein umfassendes Weltbild zu entwickeln. Und über das globale Medium des Fernsehens, flankiert von Aktion und Musik, Objekt und Licht, Film und Video, hat Beuys' früherer Mitstreiter in der deutschen Fluxus-Bewegung Nam June Paik eine spirituelle Gegenwelt entworfen.

Stephan von Huene, im gleichen Alter wie Paik und wie dieser auch durch die multimedial orientierte Künstlerpersönlichkeit von John Cage inspiriert, gehört mit seinem Werk als Einzel- und Grenzgänger in diesen internationalen Kontext. Seine Position durch die Darstellung seines künstlerischen Selbstverständnisses, seiner synästhetischen Mittel sowie seiner kunst- und kulturhistorischen Bezüge zu bestimmen, soll hier versucht werden.

Kultur als Fremdheit und Thema

Schon als Kind deutscher Emigranten in Kalifornien hat Stephan von Huene Fremdheit im kulturellen Umgang zutiefst erfahren. Wo zu Hause deutsch und auf der Straße englisch gesprochen wurde, wo europäische Pietistentradition mit sehr dezidierten Vorstellungen von geistiger Identität und glaubensbezogener Weltanschauung auf eine ganz extrovertiert auf Verhalten und Gesellschaft gerichtete, multikulturelle amerikanische Realität trafen, erlebte Stephan von Huene von seinen Wurzeln her eine Verunsicherung, die er als Künstler in ihrer ganzen Komplexität zu begreifen und produktiv zu nutzen lernte.¹ Noch 1985, inzwischen seit einigen Jahren in Deutschland lebend, bekannte er in einem Gespräch mit Klaus Schöning, ohne »Heim(at)« zu sein und »immer von draußen an die Kulturen« zu gelangen.²

¹ Zu seinen wiederholten Aussagen über Unterschiede zwischen deutschen/europäischen und amerikanischen Kulturen vgl. Hans-Joachim Müller 1989, S. 15.

² Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 4.

In künstlerischer Hinsicht erhielt diese Grunderfahrung höchste Bedeutung. Der ausgeprägte, eigenwillige Umgang mit Sprache und Schrift manifestierte sich bei Stephan von Huene nicht nur in einem lebenslangen Wissensdurst, einer intellektuellen Neugierde, in einer fast kontinuierlichen Lehrtätigkeit seit seiner Studienzeit, in zahlreichen Interviews sowie detaillierten schriftlichen Zeugnissen zu beinahe allen Werken und Werkgruppen, sondern von Anfang an auch in seiner Kunst.

Über die menschliche Stimme verband Stephan von Huene schon früh das Wort mit dem Klang und dem Instrument, zuerst in seinen Zeichnungen ab 1961, dann mit seinen kinetischen Skulpturen ab 1967. Die Lektüre der Schriften des bedeutenden Physikers und Physiologen Hermann von Helmholtz (1821-1894) bestätigte ihn dabei, insbesondere seine experimentellen Untersuchungen über diese Verbindungen.

Essenziell kam hinzu, dass er aufgrund seiner deutschen Herkunft und seiner amerikanisch sozialisierten Kulturerfahrung, seines Kunststudiums und seiner Studien der Kunstgeschichte, vor allem prähistorischer Kulturen, verbunden mit intensiver Lektüre und Reflexion über Psychologie, Wahrnehmungs- und Systemtheorien und die Kommunikationswissenschaften die Frage nach der Erfahrung von Kultur zu seinem eigentlichen Lebensthema machte. Schrift und Sprache, Klang und Skulptur wurden und blieben die konstituierenden und in ebenso seltener wie einzigartiger Gleichwertigkeit aufeinander bezogenen Bestandteile der Kunst Stephan von Huenes. Er hat sie gleichermaßen inhaltlich reflektiert und medial benutzt, indem er die Frage nach einer neuen und spezifischen Wahrnehmung von Kultur stellte.

Seine persönliche Erfahrung von Fremdheit in Sprache und Kultur, die wissenschaftlich abgesicherte Erkenntnis unserer selektiven Wahrnehmung von Wirklichkeit und die »absurden Widersprüche, mit denen wir leben«,³ haben Stephan von Huene dazu gebracht, in seiner Kunst generell mit verfremdenden Mitteln zu arbeiten. Das »Zusammentreffen von Widersprüchen«, wie es ihm unter anderem der Mystiker Meister Eckhart und der Zen-Buddhismus vermittelten, haben ein Übriges getan, die Kultur zum Thema seiner Kunst zu machen.⁴ Stephan von Huene verfremdete mit den Mitteln der plastischen Gestalt und der Technik Schrift, Sprache und Klang, um neue Zugänge zur Erfahrung von Wirklichkeit und Kultur zu ermöglichen und die »Koinzidenz der inneren und äußeren Welt« erlebbar zu machen." Immer experimentierend und mit einer Mischung aus faustischer Reflexion und technischer Geduld in seinem »Labor« arbeitend, erfand und baute dieser »sculptor doctus« immer neue objekthafte Konstrukte von Kultur – Kulturmaschinen und Klangkörper mit gewitztem Hintersinn und niemals ohne stillen Humor. Er hob sie so auf eine »Meta-Position«,⁵ verstand sie als »world as metaphor«,⁶ um »Magie« und »Spiritualität« zu erreichen,⁷ und letztlich dem Zuschauer und Zuhörer die Möglichkeit zu geben, die Grenzen seines kognitiven Rahmens und da-

³ Stephan von Huene 1973, S. 32.

⁴ Stephan von Huene 1973. Zur Bedeutung von Zen für die westliche Kunst vgl. Zen und die westliche Kunst 2000.

⁵ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 279.

⁶ Autografischer Beitrag für den Katalog der »documenta 8«, Kassel 1987.

⁷ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280, 282.

mit seines Kultursystems zu überschreiten, um »die Wahrnehmung zu schärfen und die Realität neu zu erfassen, zumindest genauer einzuschätzen.«⁸

Mit fortschreitender Entwicklung gewinnt das Werk an inhaltlicher Breite und gestalterischer Intensität. So hat Stephan von Huene sicherlich nicht zufällig Hauptwerke der neunziger Jahre – von *Lexichaos* (Klangskulpturen, S 1990-1) über *What's Wrong with Art?* (Klangskulpturen, S 1997-1) und *Blaue Bücher* (Klangskulpturen, S 1997-4) bis zu *Eingangsfragen - Ausgangsfragen* (Klangskulpturen, S 1997-3) unter das Leitmotiv »What's Wrong with Culture?«, also sein Kulturthema, gestellt.⁹

Dabei schreckte der Künstler auch vor Schockwirkungen nicht zurück, wie sie der Adept durch den Stock-Schlag des Zen-Meisters auf seinem Rücken verspürt, durch den er erst wirklich aufwacht. In einem »Statement« hat Stephan von Huene die angestrebte Wirkung seiner Kunst auf Zuschauer und Zuhörer einmal geheimnisvoll und poetisch auf den Punkt gebracht (sehr aktuell für unsere Kunstszene):

»Kunst ist nicht, was sie ist

Kunst ist, was sie tut

Wenn sie anregt, ist sie Unterhaltung

Wenn sie ernährt, ist sie Kunst.«¹⁰

Multimedialität und Synästhesie

Mit großer Konsequenz hat Stephan von Huene zwischen 1961 und 1967 seinen künstlerischen Weg von den emblemhaften, mythische Weltbilder grotesk in Szene setzenden Zeichnungen, die Schrift, Klang, Geräusch und Musikinstrument schon motivisch enthalten, zu Gemälden und Assemblagen, zu biomorphen und bizarren, aber statischen Skulpturen und schließlich zu rhythmisch bewegten Klangskulpturen gefunden. Von hier aus wächst das Œuvre kontinuierlich in Einzelwerken und Werkgruppen, wobei jedes Projekt als eine eigene »Welt der Kultur« in großer Komplexität ausgelotet und entwickelt wird. Bis zu drei Jahren hat die Realisierung einiger Arbeiten gedauert, manchmal auch länger, wenn man ihre technische Aktualisierung mitrechnet. Multimedialität und Synästhesie bleiben dabei konstante Faktoren, auch wenn sie unterschiedliche Medien und Techniken betreffen, von der pneumatischen Maschine über die Elektronik bis hin zu rascher realisierbaren Computersystemen.

Was diese Synästhesie erfordert hat, liegt nicht nur in der umfassenden Kulturthematik begründet, sondern auch in der komplementären Notwendigkeit der menschlichen Wahrnehmung, die alle Sinne einschließt. Dabei ging es Stephan von Huene nicht nur um Sehen, Hören und Fühlen, um die »visuellen, akustischen und körperlichen Wahrnehmungen«,¹¹ sondern darüber hinaus auch um den »Austausch visueller, akustischer und kinetischer Erfahrungsbereiche«,¹² womit er die mediale Komponente seiner Kunst in eine metaphorische Ebene hebt.

⁸ Ebd., S. 287.

⁹ Vgl. *What's Wrong with Culture?* 1998.

¹⁰ Typoskript, Nachlass Stephan von Huene.

¹¹ Vgl. *Klangräume* 1988, o. S.

¹² Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 282.

Gedanklich hat ihn das Thema Klang viel mehr beschäftigt als die formale Gestalt seiner Skulpturen. In der Tat macht bei ihm erst der Klang die Skulptur zur Raumkunst (wobei er ihm den Vorzug vor lichtkinetischen Elementen gab). »Skulptur folgt dem Klang«, möchte man bei Stephan von Huene behaupten. Er hat alles daran gesetzt, mit kritischem Abstand zu Minimalismus und Konzeptkunst eine inhaltlich komplexe, aber formal reduktionistische Skulptur zu entwerfen, die aus einer Synthese von transformierter »Figur« und klanglicher Notwendigkeit resultiert. Man könnte bei dieser Skulptur von »instrumentaler Figuration« sprechen, was sowohl die Fragmentierung und Typisierung der menschlichen Gestalt (vor dem Hintergrund von Automaten, Puppen und Mechano-Figuren) einschließt, als auch auf erfundene oder eigenständig weiter entwickelte Instrumente wie Orgelpfeifen und Trommeln zutrifft. Dies bezieht auch die immer wieder vorkommenden architektonischen Elemente mit ein, die in ihren Ausformungen auf den traditionellen Zusammenhang von Instrumenten, Innenarchitektur und Möbeln zurückgehen, die der Künstler in der kalifornischen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts zu schätzen gelernt hatte. Das plastisch konstruierte Formenvokabular gliedert sich im Wesentlichen in diese drei Gruppen. Es wird mit der Tendenz zum Reduktionismus variiert, entwickelt dabei in der »Figur« nur eine geringe innere Räumlichkeit, verändert ihren Charakter um so mehr durch die Kombination mit anderen Kunstgattungen und zeigt darüber hinaus im Überblick, wie aus den frühen Gemälden und Assemblagen in den letzten Jahren bewegte Bilder in Form von aufeinander folgenden Dia- und Videoprojektionen werden.

Stephan von Huene hat sich niemals als Komponisten bezeichnet.¹³ Abgesehen von *Drum I* (Klangskulpturen, S 1974-2) und *Drum II* (Klangskulpturen, S 1992-1), bei denen er mit dem Komponisten James Tenney zusammengearbeitet hat, schuf er seine Klangwelten dennoch selbst: als Geräusch, Einzelton, durch Mischöne und Klangfarben, selten als gleichzeitig erklingende Tongruppen, häufiger in Gestalt von Tonfolgen und – im späteren Werk – immer häufiger durch verfremdete Einarbeitung von Texten, Worten und Lauten. Klang- und Sprachreduktion sowie ihre Verfremdung finden also auf der Ebene der Skulptur ihr Äquivalent. Alle gleichwertig benutzten Elemente zusammen bilden ein komprimiertes und metaphorisiertes Kulturgefüge, dessen ausgefeilte Technik zumeist in den Körpern der Figuren verschwindet und nicht – wie etwa bei Paik – sichtbarer Bestandteil des multimedialen Werkes ist. Anders gesagt: Der multimedialen Komplexität dieser Kultur-Konstrukte steht der äußerste Reduktionismus jedes Mediums gegenüber.

Dieser Reduktionismus reicht von der Verschränkung bis zur Übereinstimmung aller involvierten Medien. Bedingen schon die überwiegend mechanischen Töne und Klänge die plastische instrumentale Figuration, so gilt dies nicht weniger für Laut, Sprache, das geschriebene Textbild, das projizierte Bild und die Skulptur. Mehr noch: An der Oberfläche der Skulptur treffen alle physikalischen und nicht-physikalischen Elemente des Werkes zusammen. Die Oberfläche der Skulptur wird zur entscheidenden Projektionsfläche zwischen Innen und Außen, Ereignis, Erlebnis und Empfindung. Darum sind die Werke von Stephan von Huene insgesamt eigentlich erweiterte Bilder, oberflächenbetont und im skulpturalen Sinne nur insoweit räumlich, wie unbedingt erforderlich. Diese zugleich sinnliche und spirituelle Präsenz an der Oberfläche des Werkes übt eine starke Anziehungskraft und Attraktion aus, die der Künstler gesucht und geschätzt hat. Eben

¹³ Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 7.

darum sprach er von »inpressiver Kunst« (im Gegensatz zur expressiven Kunst),¹⁴ die bei der interaktiven Gruppe der *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3) ihren ersten Höhepunkt erfuhr, gefolgt von den *Tischtänzern* (Klangskulpturen, S 1988-1) und *Lexi-chaos* (Klangskulpturen, S 1990-1).

Wenn die Oberfläche des Werkes von derart zentraler und doppelunktionaler Bedeutung ist, darf man auch auf ein sehr durchdachtes Materialverständnis des Künstlers schließen. In der Tat bevorzugte Stephan von Huene Materialien von »life-like properties«.¹⁵ So verwendete er in seiner Frühzeit und unter Berufung auf magische afrikanische Praktiken präpariertes Brot als plastische Masse, später Holz und Leder wegen ihrer Bezüge zur Architektur und zur Ausrüstung der Cowboys. Leder, das für ihn auch identisch war mit Haut, und Holz waren aber auch wesentliche Bestandteile für den Bau von Orgelpfeifen. Dabei faszinierte den Künstler, dass die Unterlippe der Orgelpfeife auf den Menschen beziehbar war und er bei Hermann von Helmholtz von dessen Experiment erfuhr, Vokale auf dieses Instrument zu übertragen.¹⁶ Schließlich, um noch ein weiteres Beispiel für die sehr reflektierte Verwendung von Materialien zu erwähnen, sei auf von Huenes Vergleich zwischen dem Glas, das er Mitte der siebziger Jahre kurzfristig bevorzugte, um eine höhere plastische Transparenz zu erreichen, und die »Qualität der Stimmen« verwiesen.¹⁷

Es wird damit deutlich, dass Stephan von Huene nicht nur in der vielfältigen Wahl künstlerischer Medien sehr besonnen vorging, sie dabei gleichwertig und so reduktionistisch wie möglich verwendete und miteinander auf das Engste verschränkte, sondern auch mit der gleichen Bestimmtheit seine Materialwahl bestimmte. Der von ihm immer wieder angestrebten Einfachheit steht die langwierige und oft mit einem Forschungsprojekt vergleichbare Entstehung seiner Werke sowie die erstaunliche Vielfalt und Komplexität der künstlerischen Aussage und Erfahrung seiner multimedialen Kultur-Konstrukte gegenüber.

Kulturhistorische Bezüge

Bei allen erkennbaren Werkstrukturen ist nicht zu übersehen, dass sich Stephan von Huene weder künstlerischen noch geistigen Begrenzungen unterwarf, sich stets für neue Erfahrungen offen hielt und »größtmögliche Flexibilität« bewahrte.¹⁸ Über die vielfältigen Auseinandersetzungen und Anregungen, mit denen er eigenständig umging, hat er selbst oft gesprochen und geschrieben. Bei allen Verweisen, von welcher Seite auch immer, sind zwei Aspekte zentral: die große Offenheit des Künstlers gegenüber allen Möglichkeiten, seine eigene Suche nach grenzüberschreitender Kulturerfahrung zu erweitern, und seine künstlerische Eigenständigkeit, die nur bedingt Vergleiche mit anderen multimedialen Phänomenen zulässt. Einige dieser möglichen Bezüge sollen hier im Vergleich vorgestellt werden.

Ohne jemals in den Verdacht zu geraten, ein Künstler der Postmoderne zu sein, bezeichnete er die Kultur als sein »Hauptmaterial«; er fügte hinzu, »ich fühle mich frei, einfach

¹⁴ Ebd., S. 11.

¹⁵ Dorothy Newmark und Stephan von Huene 1972, S. 71.

¹⁶ Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 279.

aus allen Bereichen [...] alles zu nehmen, was ich brauche«.¹⁹ Verfolgt man die Spuren kunsthistorischer Bezüge, so liegt es nahe, dass in den jungen Jahren des Künstlers die meisten Parallelen zu finden sind. Zu Beginn der sechziger Jahre suchte sich Stephan von Huene seine erste Orientierung zwischen dem Abstrakten Expressionismus eines Sam Francis, dem frühen Pop-Künstler Robert Rauschenberg, der die Einbindung textiler Materialien in seine Malerei vorführte, und einer kalifornischen Avantgarde, an deren Spitze die aggressive soziale Objektkunst von Edward Kienholz stand und die von einer technologisch orientierten kinetischen Kunst begleitet war.²⁰

Schon in seinen frühen Bildern und Assemblagen beschränkte Stephan von Huene alle malerische Expressivität auf ein Minimum und setzte Kleider, bisweilen angebrannte, als unkonventionelle Störfaktoren in das Bildgefüge ein. Noch wichtiger erscheint, dass er die Bildkomposition bereits aus Elementen aufbaute, die heterogenen Motiven und Medien entstammen, darunter auch Wort- oder Lautfetzen und puppenartige Figuren. Die groteske, mechanistische Figur, die das Skurrile aus »high and low« gewinnt und aus der Statik in die Kinetik überwechselt, findet am ehesten in damaligen Skulpturen von Kienholz gewisse Berührungspunkte.²¹ In die kalifornische Kunstgeschichte der sechziger Jahre ist Stephan von Huene durch Peter Piagens als »electronic assemblagist« eingegangen;²² wobei zu bemerken ist, dass die Assemblage nicht nur bei Piagens als originärer Beitrag der kalifornischen Moderne zur internationalen Kunst bewertet wurde. Als er zur Ausstellung der »American Sculpture of the Sixties« im soeben eröffneten Los Angeles County Museum of Art eingeladen wurde, hatte Stephan von Huene bereits eine künstlerische Entwicklung genommen, die seine vollkommene Eigenständigkeit unter Beweis stellte.

Einmal auf dem Weg zur kinetischen Skulptur, zur »music machine« und damit zu rhythmischer Bewegung und Klang, folgten für den Künstler intensive Auseinandersetzungen theoretischer Art mit Hermann von Helmholtz, tonale, instrumentale und theoretische Studien zum Werk von Harry Partch sowie konzeptionelle und ästhetische Öffnungen zur großen Vater-Figur aller grenzüberschreitenden Künstler dieser Zeit: zu John Cage, der bereits Mitte der dreißiger Jahre bei Arnold Schönberg in Kalifornien studiert hatte.

Mit Harry Partch (1901-1974) und John Cage (1912-1992) verband Stephan von Huene nicht nur die Kombination von akustischer und bildender Kunst, sondern auch die Entwicklung eigener Instrumente. Als Klangskulpturen wiesen diese formale und materielle Ähnlichkeiten mit jenen Harry Partchs auf,²³ die offensichtlich ihrerseits schon von den *Intonarumori* des Futuristen Luigi Russolo aus dem Jahr 1913 inspiriert waren.²⁴

Aber es gibt noch eine andere wichtige Brücke zu Harry Partch. In dessen 1949 erschienenem Buch *Genesis of a Music*, das Stephan von Huene kannte und in dem Partch unter anderem seine Erfindung eines 43-Ton-Oktav-Systems darstellt, beschreibt Partch auch den für von Huene ausschlaggebenden Zusammenhang von Visuellem, Akustischem und

¹⁹ Ebd., S. 286.

²⁰ Piagens 1974.

²¹ Ebd., S. 24, Abb. 10 und S. 85, Abb. 61 und 62.

²² Ebd., S. 162 und Abb. 138 (*Pneumatic Music Machine*, 1967)

²³ Vgl. Für Augen und Ohren 1980, Abb. S. 243; vgl. auch Crossings 1998, Abb. S. 28 (Holz, Glas).

²⁴ Crossings 1998, Abb. S. 43.

Körperhaftem: »Ich nenne sie (meine Musik) eine 'körperliche' Musik, weil sie wie die anderen für die Zivilisation notwendigen Künste in einer Einheit wurzelt, die dem ganzen Menschen, Körper wie Seele, unentbehrlich zum Leben ist. Auch das Visuelle, das Erlebnis, die Instrumente beim Spielen nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, ist wichtig.«²⁵

Zu den wichtigen Anregungen durch John Cage zählte Stephan von Huene die Notwendigkeit zur Entwicklung eigener Instrumente, die Öffnung zum Zen-Buddhismus mit seiner Unterscheidung zwischen Klang und Stille – welche für seine Werke von entscheidender Bedeutung wurde – und das neue, aktivierte Verhältnis von Objekt und Zuschauer/Zuhörer.²⁶

Darüber hinaus finden wir bei John Cage viele Aspekte vorgeprägt, die auch für Stephan von Huene relevant waren und ihren eigenen Ausdruck fanden. Ich nenne nur die Verbindung von Moderne und medialer Grenzüberschreitung, die Forderung von Cage, »das Bekannte unbekannt zu machen«, Fremdheit zu schaffen und Widersprüche aufzudecken.²⁷ Schon in seiner 1937 erschienenen Schrift *Die Zukunft der Musik: Credo* lesen wir Gedanken, die Stephan von Huene offensichtlich sehr inspiriert haben. Da ist die Rede von dem ganzen Spektrum von Alltagsgeräuschen, deren Klänge gesteuert und mit Rhythmen versehen werden sollten; Cage strebt nach der Zusammenführung von Tönen und Geräuschen verschiedenster Art, um damit eine komplexere und dem Alltag nähere kulturelle Qualität zu erreichen; er ersetzt den Begriff der Musik durch »Klangorganisation« und er setzt sich für die elektronische Manipulation und Verfremdung von Klangmaterial ein; er erkennt eine neue »Schlagzeugmusik« als Möglichkeit »zu einer Allklangmusik der Zukunft«.²⁸

Keine ästhetische und musikalische Auseinandersetzung von Stephan von Huene erscheint mir folgenreicher, aber auch kreativer zu sein als die mit John Cage. Künstlerische Verfahren und Ergebnisse sind freilich grundverschieden. Zwar streben beide Künstler synästhetische Sinneserfahrungen an und arbeiten daher multimedial, aber wo Cage die Auflösung von traditioneller Musik, Sprache und bildender Kunst seit den dreißiger Jahren verfolgt, sucht Stephan von Huene gerade ihre zusammenführende Durchgestaltung zur überraschenden, neuen Erfahrung von Kultur. Wo Cage nach dem aus dem chinesischen »I Ching« abgeleiteten Zufallsprinzip operiert und sich selbst aus dem schöpferischen Prozess so weit als möglich herausnimmt, um den Interpreten eine beinahe ebenbürtige Funktion zuzugestehen, geht es Stephan von Huene gerade um eine durchstrukturierte und präzise abgestimmte Arbeitsmethode und nur gelegentlich um eine – dann auch eingeschränkte – Partizipation des Zuhörers/Zuschauers. In dieser Hinsicht sei an Paik und seine »TV-Participations« erinnert.²⁹ Wenn John Cage, Stephan von Huene oder Allan Kaprow, der mit Cage in den späten fünfziger Jahren an der New Yorker Fluxus-Bewegung teilnahm und Stephan von Huene freundschaftlich verbunden war, schließlich immer wieder von »der Reduzierung des Visuellen zugunsten der anderen Sinne« sprechen,³⁰ dann werden hier zwar strukturelle Zusammenhänge deutlich,

²⁵ Für Augen und Ohren 1980, S. 242.

²⁶ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280; Vgl. auch *Deutschsein?* 1993, S. 44 f.

²⁷ Bischoff 1991, S. 13-20.

²⁸ Piagens 1974, S. 175.

²⁹ Herzogenrath 1991; vgl. auch Paik 2002, Kat.-Nr. 11, 16.

³⁰ Kaprow, in: Für Augen und Ohren 1980, S. 207.

aber sie haben in ihren künstlerischen Ergebnissen doch sehr unterschiedliche und individuelle Lösungen hervorgebracht.

Bedeutende Kunst entstand niemals aus Bewegungen, sondern durch einzelne Persönlichkeiten. Stephan von Huene zählt zu den herausragenden Einzelgängern innerhalb einer von John Cage ästhetisch geprägten Tradition, die erst heute – angesichts der multimedialen Praxis der jüngsten Künstlergeneration – allmählich in ihrer ganzen Tragweite erkannt wird. In seinem synästhetischen, vielfältig widersprüchlichen, direkten Zugriff auf eine neue Wahrnehmung von Kultur, der sich – weit über Cage hinaus – aus einem erstaunlich breiten Spektrum von Quellen speist, bleibt das Werk von Stephan von Huene einzigartig und ist zugleich reich an Perspektiven für die Zukunft.

William Wilson

Kalifornische Kreise

Stephan von Huene und L. A. in den sechziger Jahren

Im August 1962 zeigte das Los Angeles County Museum of Art Stephan von Huenes erste Ausstellung im institutionellen Rahmen. Der in Los Angeles geborene Künstler deutscher Abstammung war damals 37 Jahre alt. Das war schon ein bisschen alt in jenen Tagen der Pop-Revolution, als Studenten den Campus beherrschten und Hochschulabsolventen auf direktem Weg zu Starruhm gelangen konnten. Ich rezensierte von Huenes Ausstellung für die Los Angeles Times, bei der ich eine lange Laufbahn als Kunstkritiker begonnen hatte.

Seine Arbeit war eine reizvolle Off-Beat-Variante der kinetischen Kunst, die zu der Zeit Aufmerksamkeit erregte. Vier hauptsächlich aus Holz und Leder hergestellte, raffinierte Apparate schienen von altmodischen Spielzeugautomaten inspiriert. Ihre unheimliche Erscheinung und der ihnen eigene Humor wurden noch verstärkt durch zufallsgesteuerte pneumatische und Schlagzeug-Geräusche, die Motoren, Röhren und den Rollen eines Player-Pianos entlockt wurden, wodurch Aspekte einer Dampforgel (Calliope), einer Ein-Mann-Band und eines Synthesizers miteinander verschmolzen. Dies ergab, in typisch modernistischer Art, eine Mischung aus Elementen der naiven Kunst und der Avantgarde.

Kaleidophonic Dog (Klangskulpturen, S 1967-1) war eine etwas erschreckende Skulptur: die vordere Hälfte eines auf dem Rücken liegenden Hundes, dessen Beine im Takt der Musik ausschlugen. Die Titel für *Tap Dancer* (Klangskulpturen, S 1967-2) und *Washboard Band* (Klangskulpturen, S 1967-3) waren unmittelbar verständlich. *Rosebud Announcer* (Klangskulpturen, S 1967-4) bedurfte etwas näherer Erläuterung. Nostalgisch assoziierte von Huene das Wort »Rosebud« (Rosenknospe) mit »Rose Bowl« – dem alljährlich zu Silvester stattfindenden großen Rosenfest mit Blumen-Wagen-Parade und Football-Fest im Vorort Pasadena, wo er als kleiner Junge gelebt hatte.

Das Aussehen seiner frühen Arbeiten ist vom Stil der berühmten Häuser im Craftsman-Stil in Pasadena beeinflusst. Diese von den Architektenbrüdern Charles und Henry Greene vor dem Ersten Weltkrieg entworfenen Häuser markieren die späten Anfänge des südkalifornischen Modernismus. Die hier lebenden, gut betuchten Liberalen bevorzugten das Kunsthandwerk, weil die Ästhetik über die Vorstellung von Kunst um der Kunst selbst willen hinausging in den Bereich des gesellschaftlichen Bewusstseins. Sie übermittelte die erhebende Botschaft, dass die Ausübung von (Kunst-)Handwerk den einfachen Menschen nobilitiere. Kurz gesagt: Kunst und Handwerk zusammen verwischten die Demarkationslinie zwischen Kunst und Leben, durchbrachen die Grenze zwischen dem Künstler und dem Handwerker und verkündeten schlussendlich, dass Kunst für jedermann sei.

Von Huene war so angetan von dem Stil, dass er Besucher von außerhalb hin und wieder zu Besichtigungstouren der Greene'schen Meisterwerke einlud. Als er sich in den sechziger Jahren als Künstler selbstständig machte, zog er in ein altes Craftsman-Haus im weniger vornehmen Stadtteil Echo Park.

Das »Rosebud«-Motiv offenbart in der ostentativen Art, wie es auf Orson Welles in der Rolle des sterbenden Zeitungstycoons in seinem Meisterfilm *Citizen Kane* anspielt, eine weitere Schicht der Sensibilität von Huenes. Durch von Huenes Kunst gefiltert, entschlüsseln die wesentlichen Verzweigungen des Films die Tatsache, dass die Kunsthandwerksbewegung trügerisch war – ein modernistischer Vorläufer, der in eine Nachhut mittelalterlicher Ablehnung der industriellen Revolution verpflanzt war. So spielt von Huenes »Rosebud« auf das berufliche und kreative Dilemma traditioneller Künstler an, die in einer vom Kino – einer technologischen Kunst – beherrschten Welt obsolet wurden.

Die Geschichte Pasadenas beleuchtet das Dilemma mit einem schicksalhaft glücklichen Zufall. Ein wohlhabender alter Mann namens Arnos Throop gründete eine Schule, um Jugendliche das Craftsman-Ethos zu lehren. Kurze Zeit später ließ Throop sich von dem Astronomen George Ellery Hale überreden, den Campus einer neuen Schule für Grundlagenwissenschaft zu überlassen. Die Schule ist heute unter dem Namen CalTech bekannt.³¹

So wurde also von Huenes Kunst an einem Ort geboren, an dem es sehr sichtbar ist, dass handwerkliches Können und Technologie wie Vater und Sohn sind, die durch Kunst und Design miteinander verbunden sind, aber offensichtlich durch Mechanisierung voneinander getrennt werden. Bezeichnenderweise war »Rosebud« nicht eine Liebste aus der Kindheit, sondern der Schlitten eines kleinen Jungen – ein Mechanismus ohne mechanische Teile außer einer primitiven Steuerung. Den Rest seiner Karriere blieb von Huene mit einem Bein in der akademischen Kultur, dem anderen im avantgardistischen Maschinenbau – einer Art Technologie um ihrer selbst willen.

Von Huene bewunderte auch den Mann, der es verdient, als Inbegriff des Außenseitergenies des Modernismus zu gelten, Sabato (AKA Simon) Rodia, ein des Lesens und Schreibens unkundiger, aus Italien eingewanderter Arbeiter, der sich 1921 in einem Ghetto in L. A. niederließ, wo er 33 Jahre damit zubrachte, in Bastelarbeit drei raketenförmige Türme zu bauen, die mit einem leuchtenden Mosaik aus zusammengesammeltem Schrott überzogen waren. Es ist angeblich das größte Gebilde, das je von einem Menschen allein angefertigt wurde – hier ist natürlich von den auf undefinierbare Weise wunderschönen Watts Towers die Rede.

Sie haben etwas magisch Rätselhaftes an sich. Sie wirken so instabil, dass Kulturbanauen aus der Stadtverwaltung sie abreißen lassen wollten. Aber einige Bürger unter Führung des Luftfahrttechniklers Bud Goldstone retteten sie. Er wusste, dass die drei raketenförmigen Türme eine gesunde Bausubstanz hatten. Rodia bewies, dass ein handwerklich begabter Kesselflicker intuitiv seinen Weg in die technologische Komplexität findet. Die Leute wunderten sich auch darüber, dass Rodia seine Türme ausgerechnet in der Nähe eines lauten, staubigen Rangierbahnhofs baute. Letztlich dämmerte allen, dass der scharfsinnige kleine Mann damit jährlich ein Publikum von 75.000 Menschen hatte, die täglich auf dem Weg zur Arbeit dort vorbeikamen. Schließlich und vielleicht am wichtigsten: Man kann nicht sagen, wann die Türme gebaut wurden oder was sie sind. Sind sie Architektur oder Skulptur? Sind sie byzantinisch oder Gaudi?

³¹ Rudolf von Huene, Stephan von Huenes Vater, arbeitete für CalTech, er produzierte *thin cuts* von Steinen, die dort für die geologischen Untersuchungen als Material dienten. (Anm. d. Hrsg.)

Bereits 1910 entstand in dem idyllischen Badeort Laguna Beach eine Kolonie von Landschafts- und Meerespanoramamalern. Die später verächtlich als plüschige »Dauer-Wellen-Maler« bezeichneten Künstler hatten jedoch bemerkenswerte innovative Impulse. Alle malten spontan in einem Stil, der ihnen gefiel, und nicht in dem, der gerade modern war. Franz Bischoff tendierte zu Barbizon. Marion Wachtel liebte den Jugendstil. Charles Fries schlug den Ton von Whistler an. Allen gemeinsam war, dass sie eine Realität bevorzugten, in der jede Zeit in einer alles umfassenden Gegenwart existiert. 1929 hatten sie ein kleines Museum für sich gebaut, das durch die Weltwirtschaftskrise umgehend in Finanznöte geriet. Um Geld aufzubringen, organisierten die Künstler ein großes Sommerfestival im Freien. Die beliebteste und dauerhafteste Attraktion war eine ehrgeizig aktualisierte Version der alten viktorianischen »tableaux vivants«, bei denen lebende Menschen berühmte Kunstwerke nachstellten. Dieses Ereignis, das noch immer unter dem Titel »The World Famous Laguna Pageant of the Masters« veranstaltet wird, zieht bis zum heutigen Tag Tausende von Sommertouristen an. Sie begaffen die lokalen Schönheiten in der Rolle von Botticellis Venus und halten die Luft an bei dem vorhersehbaren Finale – einem komplexen, zum Umfallen kitschigen Meisterwerk wie Leonardo da Vincis *Das Abendmahl*.

Als Vorläufer von Disneyland und Ed Kienholz' Tableaux ist dieses Schauspiel eine Bestätigung chronischer Sorglosigkeit und offenbart das Vergnügen der Südkalifornier, hohe Kultur und Showbusiness miteinander zu vermischen. Alles in allem braut sich hier ein Künstlerprofil zusammen, bei dem ein hohes Maß an unternehmerischer Individualität auf der Suche ist nach einem Publikum für ein Hybridprodukt einer enzyklopädischen Welt, in der alle Zeiten und Orte gleichzeitig existieren. Klingt wie ein Rezept für einen Filmmacher. Falsch. Klingt wie ein Rezept für den Lebensstil eines jeden, der als Künstler in einer solchen Umgebung lebt. L. A.'s abwechslungsreiche Geografie, sein mildes Klima und seine olympische Gleichgültigkeit schaffen eine paradiesische Hülle, in der alles möglich scheint. Die Künstler sind versucht, der elementarsten aller ästhetischen Phantasien zu frönen – der Verkörperung des göttlichen Schöpfers, dem Versuch, Kunst zu machen, die nicht von der Realität zu unterscheiden ist.

An der Art und Weise, wie von Huene Objekt, Klang und Bewegung zusammenbringt, kann man erkennen, dass ihn alle diese Fragen beschäftigten. Je mehr Sinnesdaten man kombiniert, desto mehr wildert man in Gottes Revier. Indem er sich mit den Fragen der Dimension auseinandersetzte, hat von Huene den Messlatte höher gelegt als beim Film üblich.

All dies war ziemlich umstritten, bis Uncle Sam durch den Sieg im Zweiten Weltkrieg unfreiwillig das europäische Vermächtnis der Avantgarde erbte. Da dies verwirrend esoterisch und zugleich als solches in sich geschlossen anmutete, schien es so, als ob nichts anderes zu tun blieb, als es zu amerikanisieren – das heißt, es groß, sensationell und marktfähig zu machen.

Der Beitrag von Lotusland war ein weiteres Beispiel des Talents für die Verschmelzung von Widersprüchen. Dieses Mal waren die Gegensätze die offensichtlich verfeindeten Archetypen der fünfziger Jahre: der Konformist im grauen Flanellanzug und der neoantibürgerliche Beatnik. Der Anzugträger sah die Epoche als das Jahrzehnt des Designs. In der Tat ähnelte sie sehr einer Fortsetzung der Popularität des Craftsman-Stils, der durch den Bauhaus-Stil aktualisiert wurde. Seine rechtmäßigen Vertreter vor Ort waren die in Österreich geborenen Architekten Rudolph Schindler und Richard Neutra. Sie wa-

ren in den zwanziger Jahren nach L. A. gekommen, um die in dieser Stadt entstandene Idee zu erkunden, derzufolge interne und externe Räume architektonisch integriert sein sollten.

Charles und Ray Eames wurden zu den Architekten-/Designer-Prototypen der fünfziger Jahre, die auf den integrativen Impuls reagierten. Nachdem sie einen beispiellosen Grad an Wohlstand und Berühmtheit erlangt hatten – indem sie ein großes Haus für sich selbst und endlose Reihen eleganter funktionaler Möbel für alle anderen entworfen hatten –, gingen sie zu einer Vielzahl von Aktivitäten über, die dem Begriff »Multimedia-Künstler« seine Bedeutung gab. Ihre Filme und ausgefeilten Diashows wurden von den verlotterten Jüngeren, die die Beat-Generation bildeten, als blitzsaubere, spießbürgerliche Propaganda verachtet.

So genoss Stephan von Huene wie alle Amerikaner seiner Generation ein erstaunliches, äußerst schöpferisches, leider nur sehr kurzlebiges gleichzeitiges Aufblühen aller Künste in allen Bereichen von den bereits erwähnten bis hin zu Jazz, Musical-Komödie und Theater.

Die kulturelle Begrünung von Los Angeles wurde 1957 sichtbar, als die heute legendäre Ferus Gallery auf dem La Cienega Boulevard eröffnete – eine Straße, die später den Spitznamen »Gallery Row« erhalten sollte. Die Gründer von Ferus, Walter Hopps und Ed Kienholz hatten diesen Namen als internen Witz gemeint, weil er auf eine Bande Wilder bei einer Kamikaze-Mission schließen ließ. In ihrer dritten Ausstellung wurde Wallace Berman vorgestellt, ein jüdischer Hipster der Beat-Generation aus dem Bezirk Fairfax. Seine vergammelt wirkenden Assemblagen aus Holz beschworen eine Art höllischen Garten Eden aus Kunst, Dichtung, kabalistischem Symbolismus, Sex und halluzinogenen Drogen herauf. Die Sittenpolizei Hollywoods verbot die Ausstellung mit der Begründung, sie sei pornografisch. Das verletzte zwar Bermans Gefühle, schadete aber seinem Ruf nicht. Er wurde zu einer so fest verankerten Kultfigur, dass die Beatles sein Porträt auf das Cover ihres Albums *Sgt. Pepper's* nahmen. Sein Freund Dennis Hopper fotografierte in *Easy Rider* seine Hände beim Aussäen von Saatgut. An seinem 50. Geburtstag im Jahr 1976 wurde Berman in der Nähe seines Hauses im idyllischen Topanga Canyon von einem betrunkenen Autofahrer getötet.

Als im Jahr 1964 das neue Los Angeles County Museum of Art (LACMA) eingeweiht wurde, drängten sich schon über dreißig Kunststätten entlang des La Cienega Boulevards. Zu den Namen, die mehr »in« waren, zählte David Stuart, dessen Galerie für zeitgenössische Kunst auch von Huene vertrat. Die Ceejee Gallery präsentierte die Arbeiten einiger Kommilitonen von Huenes der University of California (UCLA), deren Zeichnungen, wie seine auch, von Max Beckmann beeinflusst zu sein schienen. Die Straße lag so im Trend, dass die Händler an Montagabenden lange geöffnet hatten, um mit dem Ansturm der Kunden fertig zu werden. Die Los Angeles Times benannte ihre Kolumne mit Galerie-Rezensionen in »Art Walk« um, um dem Phänomen Rechnung zu tragen.

Der neue Kurator für moderne Kunst des LACMA beschloss, seine erste große Überblicksausstellung eines zeitgenössischen Künstlers aus L. A. Kienholz zu widmen. Am Abend vor der Eröffnung – dem 23. März 1966 – meldete die Schlagzeile der Times auf der ersten Seite unerwartet: »L. A. Art Uproar«. Der Artikel berichtete, dass die Verantwortlichen des Bezirksausschusses dafür gestimmt hatten, die Kienholz-Ausstellung zu verbieten, weil sie »abstoßend und pornografisch« sei. Der größte Stein des Anstoßes

für die Bürokraten war Kienholz' *Back Seat Dodge, '38* – ein echtes Auto, dessen Tür aufgerissen war und zum Schauplatz eines heftigen Pettings wurde, in das eine Schaufensterpuppe und ein aus Hühnerdraht hergestellter Typ bierselig verwickelt waren. Heute zählt diese Arbeit zu den wertvollsten Stücken im Besitz des Museums.

Die Times war scharfsinnig genug zu erkennen, dass die Kienholz-Ausstellung zum Spielball in einem Machtkampf geworden war. Würde das Museum unter der Kontrolle von Politikern oder von Kunstprofis stehen? Die Leitartikel machten sich über die Beamten lustig. Der politische Cartoonist der Zeitung, der mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnete Paul Conrad, karikierte die Politiker als Dinosaurier. Die gaben nach und retteten damit sowohl die Zukunft des Museums als auch Kienholz' Ausstellung.

Kienholz war einer der innovativsten und einflussreichsten Künstler seiner Zeit. Es war nicht nur sein Thema, das ihn zum Revolutionär machte, es war sein Maßstab. Soweit ich weiß, führte er ganz allein den barocken lebensgroßen Raum als Standard ein, der noch heute gilt. Kienholz präsentierte eine reale Welt, vollgestopft mit dramatischen Ereignissen. Sein Freund aus der Ferus Gallery, der Künstler Robert Irwin, ließ denselben Raum unberührt-leer erscheinen und entwarf schließlich den Garten für das Getty Center.

Hey, ich dachte, dies soll ein Aufsatz über Stephan von Huene sein. Ist es auch, aber auch über die Umgebung, die ihn geprägt hat. Während sich all diese Skandale ereigneten, war von Huene in seinem Studio und kümmerte sich um seine eigenen Angelegenheiten. Das spricht für sich.

Dank der Kienholz-Affäre verlief von Huenes Ausstellung im LACMA ohne Belästigung durch Polizei und Bürokraten. In L. A. war eine Kunstära zu Ende gegangen. Vielleicht war das der Grund, weshalb bewegliche Künstler nach Deutschland gingen. Kienholz zog 1973 nach Berlin um. Als Bewunderer des jüngeren von Huene sammelte Kienholz dessen Arbeiten und empfahl ihn 1976 dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD). Vielleicht zogen sie Deutschland Südkalifornien vor, weil diese beiden Orte in einem Jung'schen Universum sicherlich für den jeweils anderen das Andere darstellte – eine Idee aus einer Produktion von Brecht/Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im Los Angeles Music Center. Die eigentliche Oper hatte ihr normales tapferes, zynisch schönes Selbst – als ob die Bewohner von Lotusland zu wissen wünschten, wie man leidet. Gleichzeitig imitierte die Inszenierung den Szenenaufbau einer Komödie von Max Sennett – als ob die »Krauts« wünschten, sie könnten heiterer werden.

Kienholz und von Huene trugen wesentlich zur Beat-inspirierten Assemblage-Bewegung Südkaliforniens bei. Wovon die Craftsman-Ära geträumt hatte, wurde zu jedermanns Lingua franca. Heute machen sogar Hausfrauen und Filmstars Assemblagen, obwohl sie eigentlich ein bisschen überholt sind.

Man findet einen von Huene-Schwung bei Künstlern, deren Arbeiten eine Abzweigung von seinem Weg bilden. Ein Zweig führt von Huenes Idee zum logischen Extrem von tatsächlicher Live-Performance-Kunst. Zu ihm gehört Chris Burden. Ursprünglich ein Draufgänger, der Berühmtheit erlangte, als er sich in den Arm schießen ließ, hat er sich in den vergangenen Jahren milderem Nervenkitzel zugewandt, etwa dem, eine Dampfwalze zum Fliegen zu bringen. Paul McCarthy ist ein anderer Performance-Veteran, der in einem Stück von 1992 mit dem Titel *Garden* mit automatisierten Figuren herumspielte, die mit einem Baum und der Erde kopulieren. Michael McMillen lässt auf einen eher

konzeptuellen Zweig des von Huene-Wegs schließen. Er ist ein visuell einfallsreicher ehemaliger Künstler für Spezialeffekte im Film, der in Santa Monica lebt und dessen bislang bekanntestes Stück *Central Meridian* von 1981 ist. Dieses Werk im Besitz des LACMA ist eine wundervolle Hommage an ein geliebtes altes Auto in der Garage eines Sammlers. Es ging späteren kinetischen Arbeiten wie *Siege* voraus. Ein angebauter Unterschlupf aus Wellblech wird von Raketenwerfern angegriffen: Sie machen einen Höllenlärm, aber die Geschosse erweisen sich als Tennisbälle.

Draußen in der realen Welt des Techno-Pops gibt es eine Internetseite namens *Real-Girl.com*. Dort werden nach Kundenwunsch lebensgroße Sexpuppen in entnervender Detailtreue angefertigt. Dieses kurzlebige Phänomen tauchte etwa zur selben Zeit auf wie der Kommerzfilm *Final Fantasy*. Seine computergenerierten Schauspieler täuschen einen nur deshalb nicht, weil sie zu perfekt sind.

Stephan von Huenes Kunst vermeidet alles oben genannte. Er war nie und wollte auch nie Kienholz oder Hans Bellmer sein. Er war der aristokratische, ironische, philosophische Zuschauer, der nie aufhörte, auf die Theorie des Humors des Philosophen Henri Bergson hinzuweisen – dass nämlich Menschen umso komischer werden, je mehr sie wie Maschinen agieren.

Joan La Barbara
Die Kunst der leeren Räume
Klang als Skulptur

Obwohl er mit Klang genauso arbeitete wie ein Musiker, also Tonhöhen in einer bestimmten Reihenfolge mit festgelegten rhythmischen Strukturen anordnete, bestand Stephan von Huenes alles überspannendes künstlerisches Konzept in der Arbeit mit Klang als Skulptur, den er so in den Raum stellte, dass er ihn völlig ausfüllen konnte. »Wenn ich nur am Klang interessiert wäre, würde ich wahrscheinlich elektronische Musik machen. Hier wird Klang mit Oszillatoren erzeugt, die physisch kaum präsent sind. Ich fühlte, dass Klang sinnlich war, mehr zum Beispiel als Licht, und dass die physische Präsenz eines Instruments, der Klangskulptur, integral zum Klang gehört«, sagte er in einem frühen Interview in einer japanischen Zeitschrift.³² Klang als eine greifbare Präsenz, Klang, der Gewicht, Substanz und Persönlichkeit hat, Klang, der in seiner Intensität fast bildlich wird – so dachte von Huene über dieses magische, formbare, aber flüchtige Element, mit dem er arbeitete und von dem er fasziniert war. »Ich glaube, ich versuche Bereiche zu definieren, die weder Skulptur noch Musik sind, und dennoch benutze ich beides«, sagte er in einem Interview, das wir für meine Radiosendung *Other Voices, Other Sounds* aufnahmen und 1979 in Los Angeles ausstrahlten.³³

Seine frühen Zeichnungen und Bilder aus den sechziger Jahren zeigen eine symbiotische Verbindung zwischen menschlichen Formen und Musikinstrumenten. Körperteile setzen sich in Instrumenten fort und Laute dringen aus verschiedenen Körperöffnungen. In einer Zeichnung kommen aus Kopf, Gliedmaßen und Penis verschiedene merkwürdig geformte Hörner, Trompeten und Klarinetten hervor; in einer anderen bricht eine Viola aus der Brust. Bei dieser und anderen Zeichnungen kommt einem der Reim »jedes Böhnchen gibt ein Tönchen« in den Sinn, wenn da eine Figur von hinten zu sehen ist, die gerade »eine Blähung abgehen lässt« und dabei vermutlich ein irritierendes Klangereignis produziert. Die Zeichnung erinnert an von Huenes Interesse an den italienischen Futuristen und an deren Vielfalt visueller Darstellungen von Klang, vor allem in den »parole in libertà« von Buzzi, Cangiullo, Depero und Marinetti.

Zwar könnten seine Maschinen von Luigi Russolos *Intonarumori* abstammen, aber von Huene war nicht daran interessiert, Geräusche an sich zu erzeugen, sondern daran, seine Rohre und Totems und Türme zu stimmen und dabei auch die Räume, die sie einnehmen würden. »Wahrscheinlich würde ich die Welt stimmen, wenn ich könnte«,³⁴ sagte er mir in dem oben erwähnten Interview, in dem er seine Arbeit auch charmant als »Haushaltungsmusik« bezeichnete, da er oft beim Staubsaugen singe oder auch zum Motorengeräusch, während er die Autobahnen von Los Angeles entlangfähre.

Von Huene platzierte seine Skulpturen oft so im Raum, dass sie die Diagonale betonten und nicht das Zentrum einnahmen. Er maß seine Rohre ab, lauschte nach dem Wechsel der Tonhöhe von einem Teilstück zum nächsten, hobelte sie ab, drückte sie flach, formte die Struktur der Rohre, um diesen Wechsel zu verzögern, indem ein Teil des Tons wie

³² Stephan von Huene 1973.

³³ Joan La Barbara 1979.

³⁴ Ebd.

eine gedehnte Fermate gehalten wurde, bevor er sich mit einem neuen Aspekt des Klangs befassen konnte.

Bei der Erforschung der Entwicklung von Systemen des Stimmens studierte er Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* und Curt Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Und er erzählte von Ling Lun. In der chinesischen Mythologie gibt es die Geschichte vom Kaiser Huang Ti, der einen Gelehrten, Ling Lun, den obersten Bediensteten für Musik am Kaiserhof, in ein bestimmtes Tal schickte, in dem der Bambus besonders gleichmäßig wuchs. Es sei unbedingt notwendig, die Harmonie zwischen der Erde und dem Universum zu erhalten, und deshalb müsse ein »perfekter Ton« festgelegt werden, damit das Gleichgewicht nicht gestört werde. Ling Lun wählte ein perfektes Bambusrohr, schnitt es auf eine bestimmte Länge und blies in das Rohr, wobei er einen Ton erzeugte, der zum Grundton für das chinesische Tonsystem wurde. Dieser Ton wurde später konserviert, indem eine Glocke exakt auf diesen Ton gestimmt wurde. Konfuzius soll gesagt haben, dass Ling Lun den Ton nicht nur aufgrund der Länge des Bambusrohrs ausgewählt hatte, sondern auch weil es ein Trockenhohlmaß von zwölfhundert Körnern aufwies. Ich kann mir vorstellen, dass diese Maßeinheit von Huene ziemlich belustigt hat, und ich weiß, dass er Bambus mochte; er hatte einen Bambusgarten vor seinem Haus in Valencia, genau unterhalb des California Institute of the Arts, an dem er viele Jahre unterrichtete und Dekan des Fachbereichs Kunst war, und er legte wieder einen im Vorgarten seines Hamburger Hauses an.

Stephan von Huene fand Klang sinnlicher als Licht. Seine Faszination für Klang und Maschine übersetzte er in seine Skulpturen. Er wollte das menschliche Element eliminieren, war aber dennoch fasziniert von menschlicher Bewegung; die fuchtelnden Arme des Dirigenten finden sich in seinen Objekten wieder, wie in der linkischen Gestalt mit ihrem einzelnen Mikrofon-Auge, deren Arme und löffelähnliche Hände auf jede Dynamik oder Tempowechsel ansprechen und so auf den *Erweiterten Schwitters* (Klangskulpturen, S 1987-1) reagieren und ihn steuern. Die *Washboard Band* (Klangskulpturen, S 1967-3) ist ein weiteres Beispiel für die Beseitigung des Menschlichen; es ist eine Ein-Mann-Band, die sich selbst spielt. Aber die Anwesenheit von Menschen war ein integraler Bestandteil seiner Arbeit, weil er Methoden entwickelte, bei denen der Betrachter die Skulptur beeinflusste oder aktivierte.

Menschliche Sprechweise, die Konfiguration der Tonspur, Foneme, Vokale und ihre Beziehung zum reinen Ton und den harmonischen Reihen: Diese Elemente wurden Teil der Struktur seiner Arbeit. Seine *Zauberflöte* (Klangskulpturen, S 1985-1) strahlt einen eigenen Zauber aus, indem sie die Dinge scheinbar verkehrt, das heißt Mozart ignoriert und Schikaneders Libretto in eine Klang- und Lichtskulptur überträgt.

Die intensive Beschäftigung mit Sprache brachte ihn dazu, Sprechen als Rhythmus zu interpretieren. Seine *Tisch Tänzer* (Klangskulpturen, S 1988-1), in Hosen gekleidete, tanzende Unterkörper, waren ein ironischer gesellschaftspolitischer Kommentar, in dem die Reden amerikanischer Politiker dazu benutzt wurden, die Figuren zu animieren und in Bewegung zu setzen, was aber nur passierte, wenn Menschen in die Nähe kamen. Sein hinter sinniger Humor offenbart sich noch einmal in dem vierten Mitglied des *Tisch Tänzer*-Quartetts, das zu einer Arie aus Händels Rinaldo tanzt, während es »Lascia ch'io pianga« (Lass mich weinen) singt.

Stephan von Huene beschäftigte sich nicht nur ausgiebig mit der Text-Klang-Arbeit von Kurt Schwitters, und den Sprachuntersuchungen von Raoul Hausmann, er stellte zwischen diesen und der Klangfarbenmelodie Schönbergs über die Philosophie von Meister Eckhart, die Physik Richard Feynmans und die Eurythmie Rudolf Steiners eine Verbindung her, die in dem Werk *Erweiterter Schwitters* ebenso abzulesen ist wie in *Tisch Tänzer*.

Von Huenes Bibliothek war gefüllt mit Büchern aus den verschiedenen, aber miteinander verwobenen Gebieten der Musik, Mathematik, Philosophie und Physik, in denen er in seinem unermüdlichen Versuch, das Visuelle und das Klangliche durch Intellekt zu verbinden, Textstellen unterstrichen, farbig markiert und mit Anmerkungen versehen hat. Helmholtz' Werk stand im Mittelpunkt seiner Studien, insbesondere die Analyse der altgriechischen Tonsysteme in Bezug auf Tonfall und Klangauflösung sowie deren lineare Kontinuität im modernen Rezitativ. Indem er die Resonanzfrequenzen seiner Rohre und den zu Totem-Türmen addierten Orgelpfeifen verstärkte, schuf und wiederholte von Huene die Lautbeziehung zwischen Sprechen und Verstehen. Harry Partch, der einzelgängerische Komponist, dessen kunstvoll gebaute Instrumente einen einzigartigen Beitrag zur westlichen klassischen Tradition leisteten, beeinflusste von Huenes Denken. Partchs *Genesis of a Music*, in der er seine Philosophie der Musiktheorie und Tonsysteme umreißt und sie mit den griechischen Tonarten und der mit ihnen verwobenen Theatertradition verbindet, gehörte auch zu von Huenes Bibliothek.

Von Huenes Arbeiten sind sinnlich und für manche auch furchterregend; die atmende, anschwellende weiße Lederhaut der Rose, die wie eine erhabene Ikone in seinem *Rosebud Annunciator* (Klangskulpturen, S 1967-4) sitzt, schien fast lebendig. Ihm gefiel die Vorstellung, bei seinem Publikum ein wenig Unbehagen auszulösen, etwa, als seine Klänge Gegenstände auf dem Kaminsims im Haus der Galerie in Bochum zur Erschütterung brachten, wo er ein neues Werk installierte und stimmte. »Na ja, das liegt natürlich daran, dass ich aus Kalifornien komme und wir dort eine Menge Erdbeben haben«, sagte er zu der besorgten Dame des Hauses, was diese jedoch weder zu belustigen noch zu beschwichtigen schien. Sein Sinn für Humor kommt in vielen Arbeiten zum Vorschein, von den Wortspielen in ihren Titeln bis zu ihren fast aggressiven Existenzbekundungen. Als ich ihn nach der Herkunft des Titels seiner *Totem Tones* (Klangskulpturen, S 1969-1.1-1.5) fragte, beschrieb er ihre hohen, physischen Formen als den Totems ähnlich, den riesigen Namensvettern bzw. Kennzeichen der Clans bestimmter eingeborener Völker, und die Töne selbst als Totems in der Vielfalt der Klänge, die sie machten, und verkündete feixend »and of course, you can tot'em around«. ³⁵ Vielleicht ist es etwas in der Lebensart Kaliforniens, dem Land der Träume und der Träumer, das die einzelgängerische Eigenschaft fördert, die bei Künstlern wie John Cage, Conlon Nancarrow, Harry Partch und von Huene zu finden ist. Man sagt, dass von Huenes Arbeit sich fast buchstäblich aus der ihn umgebenden neogotischen Architektur Kaliforniens und dem Stil der Missionshäuser zu entwickeln schien; Architektur, die in den Skulpturen lebendig wird wie Charaktere in einem seltsamen, surrealistischen Roman.

In Werken wie der großen *Drum* (Klangskulpturen, S 1974-2 und S 1992-1), den *Glass Pipes* (Klangskulpturen, S 1974-1) und dem Projekt für *Organum Vitreum*³⁶ kämpfte er

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Petra Kipphoff von Huene, *Unfinished V. Organum Vitreum, Glasorgel für den Christuspavillon der Expo 2000*, S. 220 f.

mit dem Wunsch, seine Objekte transparent und doch ästhetisch schön zu gestalten. »Auf Fotografien verschwinden sie fast«, sagte er über diese durchsichtigen Arbeiten. Er beschäftigte sich mit Tönen, die sich im Raum verbreiteten und miteinander vermischten, unsichtbare Wesen, die Gestalt, Form und Klangpräsenz annehmen, aber dennoch keinen sichtbaren Körper haben, wie Erscheinungen aus einem parallelen Universum, die den Weltraum mit uns teilen, aber nicht aus ihm stammen. Seine *Drum* hat einen durchsichtigen Kopf und Körper, sodass man an ihrem ursprünglichen Standort in San Franciscos Exploratorium den Holzfußboden darunter sehen konnte. Auch die Scheibe mit Spiralenmustern, die die Schlägel steuert, ist durchsichtig. Denn ihm war daran gelegen, dass die arbeitenden Teile, die die komplizierten Systeme der Ventile, lichtelektrischen Zellen und des pneumatischen Apparats bilden, zu sehen waren, sodass der Betrachter den Mechanismus wahrnehmen konnte, der die Skulptur steuert.

Wie Cage war er besessen von der schwer zu fassenden Macht der Stille gegenüber der Empfindung von Klang und, in der Abwesenheit des Objekts, von einer Qualität des »Nicht-Gegenstand«, was vielleicht in seinen *Glass Pipes* am deutlichsten wird. Der Klang, den die beiden gleich langen Glasrohre von sich geben, ist manchmal ein Schrei, manchmal ein Brummen, manchmal ein Summen oder ein Heulen und manchmal einfach ein Atmen.

Die Japaner sagten, er hätte »der Maschine eine Seele gegeben«. Ich weiß nicht, ob das seine Absicht war, wenngleich Werke wie die unheimliche, erotisch atmende Blume aus Ziegenleder in *Rosebud Annunciator* diesen Eindruck vermitteln und Stephan später ironisch einen Text schrieb mit dem Titel *Können Computer in den Himmel kommen? Können Maschinen eine Seele haben?*

Klangkunst ist keine höfliche Form. Sie ruht nicht still und leise im Raum. Sie bringt sich mit Unverfrorenheit zum Ausdruck und fordert, dass man es mit ihr aufnimmt oder den Raum verlässt. Stephan von Huenes Kunst bringt uns dazu, das Nicht-Sichtbare zu beachten, zu erleben und zu hören, was wir nicht sehen können.

Achatz von Müller
Grenzgänger, Grenzverschieber
Der Künstler als Lehrer

Der Hund liegt auf dem Rücken. Schnappt, winselt, jault, singt. Vorn ist er ganz Bestie, hinten ein Arrangement elegant-frommer Orgelpfeifen. Angetrieben wird die irritierende Skulptur aus Holz und Leder von einem Staubsaugeraggregat, dessen Luftstrom sich über ein selbst gefertigtes System von Lochstreifen auf die Pfeifen verteilt. Als Stephan von Huene seinen *Kaleidophonic Dog* (Klangskulpturen, S 1967-1) 1967 im Rahmen der Gesamtschau »American Sculpture of the Sixties« sowohl im Los Angeles County Museum als auch im Philadelphia Museum of Art präsentierte, war das kleine ironische Monster eine Sensation. Das wiederholte sich im Salzburger »Kunstsommer« von 1997 bei der Vorstellung seiner dreiteiligen Klangskulptur *What's Wrong with Art?* (Klangskulpturen, S 1997-1) drei Jahrzehnte später. Dieser Zeitsprung bedeutet eine Ewigkeit in der Geschichte der ästhetischen und wissenschaftlichen Bewegungen des 20. Jahrhunderts – vom Ende der Moderne bis zum Ende der Postmoderne.

Und über diese Ewigkeit hinweg faszinierte dieser außerordentliche Künstler und Wahrnehmungstheoretiker Stephan von Huene ein internationales Publikum mit seinem Theater der Maschinen. Die Spur zur Disposition seiner eigenwilligen Kunst führt jedoch weit hinter die Moderne zurück, tief in Untergründe und Vorspiele der europäischen Aufklärung. Das Maschinentheater der Renaissance steht hier ebenso Pate wie die gedankenreiche Ästhetik des Concetto und die Automatenfaszination des antirousseau'schen »homme machine« und der »schwarzen Romantik«. Es sind Widersprüche, die diesen Widersprüchlichen stets gereizt haben. Die Herausforderung der biologischen Natur durch die Physik und die Elektromechanik gehört ebenso dazu wie die Aporetik des scheinbar sicheren Wissens in der Konfrontation mit Stochastik oder dekonstruktiver Semantik.

Unverrückbar blieb jedoch die Gewissheit des Inkommensurablen, die Sicherheit, dass es einen Überschuss an Empathie in den Menschen gibt, den allein die Kunst repräsentiert. So war und blieb Kunst sein unmittelbarstes Medium. In ihr und durch sie gewann er den Zugang zur Welt. Und dennoch reizten ihn immer wieder andere Mitteilungsmöglichkeiten, wie auch seine Kunst als Brechung medialer Potenzen funktioniert. Insofern war Stephan von Huene ein Grenzgänger, ja Grenzverschieber an den medialen »Rändern« von Wort, Ton, Bild, ein Semantiker des Taktile. Als Grenzgänger will er uns zuweilen auch als Amerikaner erscheinen, allerdings als einer, der schon ganz im »Westen« angekommen war. Sein in den letzten Lebensjahren erwachtes Interesse an der baltischen Herkunft entsprang keineswegs einem alterssentimentalen Bedürfnis genealogischer Selbstverortung, sondern der tiefen Zuwendung zur Mentalität des Grenzgängers, Grenzüberschreiters. Die Grenze, die sich ihm nun bot, war die plötzlich offene gen Osten.

Verstanden zu werden war ihm wichtig, denn es war ein wesentlicher Antrieb von Huenes, die Grenzen der Verständlichkeit zu erkunden und zugleich obsolet werden zu lassen. Das in dieser Hinsicht entscheidende Erlebnis war das strikte Sprachverbot in den Jahren seiner Kindheit. »Meine Muttersprache war Feindessprache«, fasste er immer wieder diese ihn zutiefst prägende Erfahrung zusammen. Das reale Geschehen aber war

komplexer, wie ihm wohl bewusst war. Er schätzte jedoch keine Ostentationen. Erst allmählich ließ es sich in vielen einzelnen Gesprächen rekonstruieren.

Die Realität dieses Erlebnisses bestand darin, dass sich für ihn eine tiefe Kluft zwischen Außensprache und Innensprache auftat. Außerhalb der Familie sprach man Englisch, in der Familie Deutsch. Die Kluft war es, die ihn verstörte. Nicht allein die Spannung des Lebens im fremden Land mit ihren uns längst vertrauten Aporien, sondern die strukturelle Schizophrenie der »Kluft« zwischen zwei Sprachen, die jeweils zu Feindessprachen wurden – sowohl wenn man sie sprach, als auch wenn man sie nicht sprach –, blieb das grundlegend irritierende Element. Zur Krise wurde die weitreichende Verweigerung der Sprachfunktion, der Rolle der Sprache als Medium ursprünglicher Sozialisation. Die Integration des Kindes in »seine Welt« über Sprache zeigte sich strukturell und funktional gestört. Mehr noch: Die Sprache war zum Medium der Herstellung von Fremdheit geworden. Dass Sprache zutiefst dysfunktional werden kann, dieses »Geheimnis«, diese Doppelnatur ließ Stephan von Huene nicht mehr los.

Hier also findet sich die Wurzel für seine, einen wesentlichen Teil seines Werkes bestimmende, Hinwendung zur Sprach-, Zeichen- und Wahrnehmungstheorie. Und: In dieser Erfahrung wurzelt auch der Lehrer Stephan von Huene. Denn das war er eben auch – Semiotiker, Kunstdidaktiker und Hochschullehrer. Schon seiner Kunstklasse am California Institute of the Arts in Los Angeles vermittelte er die Kenntnis von Sprachanalyse und Wahrnehmungstheorie als wesentliche Bedingungen von Kunstpraxis.

Sprachtheoretisch spielte dabei für ihn die Kritik am Sprachfunktionalismus eine bedeutsame Rolle. Hier war es vor allem Paul Watzlawick, der ihn beeindruckte. Watzlawicks Paradigma der Wahrnehmungspluralität, sein Beharren auf der substanziellen Differenz aller Kommunikationsakte durch die Kluft zwischen Sender und Empfänger sowie die unterschiedlichen Empfängerlagen, aber auch sein ebenso beharrliches Suchen nach einer Metatheorie, um dieser Differenz in den Rücken zu fallen, entsprachen Stephan von Huenes Überzeugungen, Erfahrungen und Prägungen in hohem Maße. Das Kapitel »Ich weiß genau, was du gerade denkst« aus Watzlawicks großem Essay *Ultra-Solutions: How to Fail Most Successfully* kopierte er für unsere Studenten in Basel. Die Überlegungen Watzlawicks gipfeln bekanntlich in folgender Feststellung: »Manchmal wird behauptet, dass Männer und Frauen verschiedene Sprachen sprechen. Dabei sind sie durch eine gemeinsame Sprache voneinander getrennt, wie Oscar Wilde es so elegant formulierte, als er von England und Amerika sprach. Oder, um es noch anders auszudrücken, die Verwendung der gleichen Sprache erzeugt die Illusion, mein Partner müsse die Realität so sehen, wie sie wirklich ist – das heißt, so wie ich sie sehe. Und wenn sich herausstellt, dass die andere Person sie nicht so sieht wie ich, ist dies ein deutliches Anzeichen für Wahnsinn oder Schlechtigkeit.«³⁷ Die Zeile über Illusion und Realität, die sich im subjektiven Horizont treffen, hatte Stephan von Huene dick unterstrichen. Sie ist zentral für sein Verständnis der medialen Sicherheit verbaler Kommunikation.

Funktionale Interpretation erscheint uns vor diesem Hintergrund genauso fragwürdig wie die Ausgrenzung des Dysfunktionalen. Der Fremde, der Stephan von Huene Zeit seines Lebens blieb – als Deutscher in Amerika, als Amerikaner in Deutschland, als Aristokrat in einer von kleinbürgerlichen Normen konstituierten Welt –, vermochte an die Trennung von Ordnung und Unordnung bezeichnenderweise nicht zu glauben. Die ein-

³⁷ Paul Watzlawick 1988.

zige Ordnung, die er anerkannte, war die des Inkommensurablen der Kunst. Jedem Versuch, Differenz oder entsprechende Haltungen und Wertungen durchzusetzen, begegnete er mit tiefem Misstrauen. Sehr schnell fühlte er sich in Kreisen, die sich über ein Thema oder, schlimmer noch, über eine Person völlig einig schienen, als »misfit« – ausgeschlossen nicht nur durch die ihm ohnehin verdächtige vermeintliche Eindeutigkeit der Differenz. Die Dinge schienen ihm nie grundsätzlich getrennt, sondern stets ineinander verschränkt. Er misstraute daher differenten Zuordnungen, so wie er der analytischen Erkundung verborgener Zusammenhänge vertraute.

Auch hier spielte Watzlawick eine bedeutende Rolle. Vielfach unterstrichen finden sich in dessen Essay *Disorder and Order* die Sätze: »Absolute Ordnung ist eine Super-Lösung, wie so manch ein Sozialerneuerer (oder auch Management-Berater) herausfand, als er versuchte, die perfekte Ordnung herzustellen. Überflüssig zu sagen, dass Unordnung an und für sich genauso zerstörerisch ist, weil sie schlicht und einfach durch Entropie gekennzeichnet ist. Erforderlich ist eine Interaktion zwischen beiden: Wandel ist gleichbedeutend mit der Entstehung einer neuen Qualität, und diese sich herausbildende Qualität setzt ein Maß an Unordnung voraus und erschafft sie zugleich. Aber das macht vielen Menschen vielleicht Angst; es ist viel einfacher, die Übel der Unordnung anzuprangern als die der Ordnung. Und natürlich werden die Hexen tun, was sie können, um sicherzustellen, dass Ordnung und Unordnung Feinde bleiben.«³⁸

Am verdächtigsten erschien Stephan von Huene stets der Versuch, über Sprache Ordnung zu schaffen. Unter den Aufzeichnungen aus seinen letzten Lebensjahren findet sich eine Heftseite mit der wohl pointiertesten Einsicht in sein Grenzgängertum. Die Seite trägt die viel sagende Überschrift – oder auch nur das Notat – »Emanzipation«. Darunter liest man in sorgfältiger systematischer Zeilenhierarchie Folgendes:

»Emanzipation

Emanzipation der Wörter von ihrer Funktion

Emanzipation der Emanzipation

BEFREIUNG

DER WÖRTER:

BEDEUTUNG – KLANG

Freiheit

LASS ES RUHEN«³⁹

Die tiefe Einsicht, dass die Bedeutung von Sprache medial zu ergänzen, zu erweitern ist und zugleich auf die Logik von Sprache nicht verzichtet werden kann, um eben diese vermeintlich unaufgebbare Gewissheit sogleich wieder ironisch in Zweifel zu ziehen, machte den besonderen Charme, vor allem aber die Bedeutung Stephan von Huenes als Lehrer aus. Hier war das Fundament seiner Fähigkeit, wissenschaftstheoretische Reflexion mit ästhetischer Produktion zu verbinden und diese Verbindung zugleich zu erklären. Die ihm eigene Reflexionssicherheit als Künstler kam ihm als Lehrer in besonderer Weise zugute. Sie erhob seine beiläufig klingenden Einlassungen zuweilen zu Rätselspielen, die er auch durchaus für den Dialog in Seminaren oder Kunstklassen als didaktisches Mittel suchte und gebrauchte.

³⁸ Ebd.

³⁹ Nachlass Stephan von Huene.

Lakonie war sein besonderer Trumpf. Denn natürlich war ihm der rhetorische Overkill ein Gräuel. Schon die Vorstellung, die Studenten zu »überreden«, schreckte ihn. Aber auch er hatte »seine Methode«. Wichtigstes Mittel war und blieb für ihn die Zeichnung. Mit nur wenigen sicheren Strichen skizzierte er Temperamente und Befindlichkeiten in einer von ihm entworfenen Serie von »Mondgesichtern«, die er zu einem System von Wahrnehmungsmustern ausbaute. An diesen Gesichtern entfaltete er sein Konzept der »Expressionssignatur«, mit dem er den Studenten ihre eigenen Wahrnehmungsdispositionen offen legte.

Beispielhaft war sein Seminar *Experimentelle Zeichnung* an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Es wandte sich explizit gegen die Abwertung analytischer Methoden im Kontext künstlerischer Arbeiten als »zu akademisch«. Vielmehr ging es ihm um eine »neue Praxis künstlerischer Erziehung«, die auf »wahrnehmungstheoretischen Ideen von der Jahrhundertwende bis heute« aufbaute. Die ausgestellten Zeichnungen dokumentierten daher »die praktische Arbeit, die mit der Entwicklung des theoretischen Erkenntnisprozesses« einherging.

Wissenschafts- und Wahrnehmungstheorie bedingten einander im didaktischen Vorgehen Stephan von Huenes. Immer aufs Neue war er an Konzepten interessiert, die den diskursiven Zusammenhang zwischen diesen beiden Konstruktionsebenen ins Auge fassten. Psychohistorische Ansätze nach dem Muster von Eric H. Eriksons *Young Man Luther* (1958) fesselten ihn, weil sie die Außenwahrnehmung einer »intellektuellen Existenz« mit Werthaltungen, Überzeugungen und Entscheidungskonzepten verbanden. Gombrichs Wahrnehmungsanalyse kritisierte er, weil sie nicht konsequent genug ihre implizite Grundannahme – die Ableitung wissenschaftstheoretischer Paradigmen von wahrnehmungstheoretischen Parametern – zu explizieren vermochte. »Nicht aus Bescheidenheit«, wie er ironisch bemerkte, denn dafür hätte dieser Grundbescheidene sehr viel Verständnis gehabt, sondern »aus Angst vor den Kollegen«.

Damit aber ist ein wichtiges Stichwort gefallen: Ironie. Die ironische Grundhaltung seiner großen Werke über die Grenzen der Verständigung durch Sprache wie *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3), *Lexichaos* (Klangskulpturen, S 1990-1) und *What's Wrong with Art?* (Klangskulpturen, S 1997-1) ist vielfach bemerkt und kommentiert worden. Er war aber auch ein ironischer Lehrer. Seine Auftritte im Seminar wurden von den Studenten förmlich ersehnt, da sie alle auf seine trockenen, ironischen, zuweilen sogar sarkastischen Kommentare warteten. Ein Beispiel: In einem studentischen Referat war mehrfach von der Interaktion zwischen Bild und Betrachter die Rede. Nach der fünften oder sechsten Wiederholung des allmählich in sich zusammenfallenden Begriffs warf Stephan von Huene ein: »Aktion würde vollkommen genügen.« Das saß und zugleich hatte das Seminar nicht nur ein sprachlogisches Thema, sondern auch ein wahrheitstheoretisches Konzept vor Augen. Seine Ironie fußte auf der Überzeugung, dass Texte und Sprechweisen ihre eigenen Subtexte nicht unbemerkt lassen dürfen. Ironie war somit für ihn eine Möglichkeit, der Zwangslage zu entkommen, keine eindeutigen Aussagen machen zu können. Sie entsprach einer tiefen Hinwendung zur kybernetischen Sprachtheorie des Mathematikers Norbert Wiener und der mit Wiener verbundenen antiaristotelischen Aussagelogik des Biologischen Computerlabors (BCL) der State University von Illinois. Hier war es vor allem Heinz von Foerster, dessen Überlegungen zur Verbindung von Sprachlogik, Wahrnehmung und Verantwortung es ihm angetan hatten und mit dem ihn eine von gegenseitiger Neugierde und Heiterkeit geprägte Freundschaft verband.

Aus diesem Kontext bezog er die entscheidenden Ziele seines Unterrichts. Denn trotz aller Ironie – vielleicht sogar mit ihr als einem wesentlichen Instrument der Verankerung des Zweifels – hatten seine wahrnehmungstheoretischen Überlegungen nicht nur das Ziel, Aussagelogik und Wissenschaftsaxiomatik von der Art und Weise abhängig zu sehen, wie der Mensch sich am Ende zur Welt stellt – wohlgemerkt nicht als bloße Konstruktion. Sondern er war zutiefst davon überzeugt, dass die Wahrnehmung der Welt, der Dinge, des Sich-Einlassens auf die Dinge sowohl ein theoretisches als auch ein ethisches Dispositiv darstellt. Sie war damit entschieden gebunden an Reflexion im zentralen Sinne des Begriffs – nämlich als Konzept von Selbstwahrnehmung. Auch hier pflegte er den Studenten ironische Lektionen zu vermitteln: »Was ist das Ziel eines Studiums?« – Natürlich nur dies: »Reich und berühmt zu werden!« Mit solchen Späßen »dekonstruierte« dieser insgeheim passionierte Lehrer die Erwartungen seiner Studenten, indem er sie beim Wort nahm. Vor allem aber hatte er ihre Aufmerksamkeit in der Regel sofort gewonnen und mit diesem »Kapital« wirtschaftete er außerordentlich präzise. Wie immer er den Einstieg in ein Gespräch mit Studentinnen und Studenten suchte, die Pointe war stets ganz die seine: Alles ist methodisch zweitrangig gegenüber der Notwendigkeit, sich einer Sache, eines Themas, eines Auftrages oder einer Seminararbeit ganz und mit aller ernsthaften Hingabe anzunehmen. Die jeweilige Arbeit so gut wie nur möglich zu bewältigen, war dabei aber nur ein Teilziel, ein Instrument für ein größeres, wichtigeres Ziel seiner Didaktik: »Man muss seinen Weg finden, wie man am besten arbeiten kann!«

Über sich selbst schrieb er in diesem Zusammenhang: »Ich weiß noch, dass ich immer ein sehr schlechter Schüler war – besonders in den wissenschaftlichen Fächern. Ich schien auf eine andere Art zu lernen – eine, die es im akademischen Standardprogramm nicht gab.« Und er schloss – es ging um seine Mitarbeit am Berliner Helmholtz-Zentrum: »Ich kann auf die Art mitarbeiten, die ich am besten beherrsche – das heißt, Skulpturen zu machen.«⁴⁰

Dies war seine typische Art, sich intellektueller Herausforderung auf intellektuelle Weise zu entziehen – und zugleich sein Bestes zu geben. Denn die Möglichkeit der Mitarbeit an einem Projekt, das die beiden Wissenschaftskulturen vereinen sollte, reizte ihn wie keine andere. Insofern war die Einladung von »Bre und Brü«, wie er die beiden Begründer des Helmholtz-Zentrums Horst Bredekamp und Jochen Brüning nannte, die große Freude seines letzten Lebensjahres gewesen. Und daher rührt auch die große Trauer aller, die ihn liebten, darüber, dass er diese Arbeit nicht mehr ausführen konnte. In der Intellektualität seines Anti-Intellektualismus, besser: seiner Scheu und inneren Distanz gegenüber intellektuellem »Geschwätz«, verbarg sich ein wesentliches Motiv seines Werkes. Denn dieses Werk hob die außerordentlichen intellektuellen Anstrengungen, die es hervorgebracht hatte, nicht nur »hegelianisch« auf, vielmehr noch: Es verbarg sie förmlich. Die Konstruktionszeichnungen seiner großen Maschinen »verraten« ebenso wie die Fülle von Merktzetteln, Zitaten, bibliografischen Hinweisen an der Arbeitswand in seinem Atelier die intellektuelle Leistung, die konstitutiv für dieses Werk ist.

Für die von ihm selbst immer wieder reflektierten Zusammenhänge verwies Stephan von Huene stets auf einen Vorfahren – den Rosenkreuzer und Wissenschaftstheoretiker Johann Valentin Andreae. Dessen Absage an die spätscholastische Segmentierung der

⁴⁰ Typoskript, Nachlass Stephan von Huene; vgl. Petra Kipphoff von Huene, *Unfinished VI/VII. Helmholtz A Portrait/Die Rückkehr der Stochastiker*.

Wissenschaften und zugleich Hinwendung zum ganzheitlichen paracelsischen Wissenschaftsbegriff schien ihm vorbildlich. Schon als Kind hatte er in der Familie die Verdienste des Vorfahren rühmend hören. Als junger Künstler assoziierte er in der eindrucksvollen Vielfalt seiner Zeichnungen die Rosenkreuzer-Rose des Johann Valentin Andreae als Verfremdungs- und Überschreitungschiffre. Als Hochschullehrer und Wissenschaftstheoretiker endlich selbst mit dem Werk vertraut, schien ihm Andreaes Forderung, Wissenschaften, die sich allein auf Theorie und Autorität gründeten, den Status der Wissenschaftlichkeit zu entziehen, unabweisbar. Wissenschaften, die auf die mathematischen, mechanischen, experimentellen und handwerklichen »Künste« verzichteten, so schrieb einst Andreae in seiner *Institutio magica* (verfasst 1610, herausgegeben 1617), seien nicht besser als die schwarze Magie. Wie diese nämlich seien sie ganz allein zum Schaden der Menschen begründet. Auf die Frage des Schülers in dieser wie stets nach platonischem Muster als didaktischer Dialog konzipierten Lehrschrift, was denn die richtige Magie sei, antwortet der Lehrer: »Hab ich Dir nicht gesagt, dass diese Kunst Arbeit und Ausdauer heißt?« Und auf die Gegenfrage des Schülers: »Also ist Deine Magie nichts anderes?« war die Antwort: »Bei Gott, es gibt keine andere Magie als das beharrliche Studium von vielen und verschiedenen Künsten (nullam aliam magiam esse, quam multorum artium studium, illudque assiduum).«

Mit solchen Sätzen sah sich Stephan von Huene in seiner Grundhaltung bestätigt, dass nicht nur die beiden Wissenschaftskulturen zusammengedacht werden müssen, sondern dass Wissenschaft und Kunst eine gemeinsame Aufgabe haben: analytisch und darstellend – wenn auch mit unterschiedlichen Akzenten – das Unsichtbare gleichermaßen zur Anschauung zu bringen. So verstand er auch unsere gemeinsame Arbeit für das Seminar in Basel über politische Porträts mit dem Titel *Schablonen der Macht*. Das Thema des Porträts beschäftigte ihn intensiv in seinen letzten Lebensjahren. Hier sah er eine verdichtete Möglichkeit, die analytische Dimension der anthropologischen Basisfrage »Was ist der Mensch?« in die Darstellungsaufgabe der Kunst zu verwandeln: »Wer ist dieser Mensch?«

Diesen produktiven Wandel charakterisierte er selbst in folgender Weise: »Wir glauben, dass äußere Konturen den inneren Charakter bestimmen (oder zumindest darauf schließen lassen). [...] Ich habe auch in einem Zeitungsbericht gelesen, dass Einsteins Gehirn nun endlich untersucht wurde und dass sein Gehirn natürlich an einigen Stellen überdurchschnittlich groß war und die Furche, die normalerweise durch diesen Teil des Gehirns verläuft, nach oben gebogen war. Die Neurologen behaupten, dass ihm dies eine bessere Denkfähigkeit für visuelle und mathematische Aufgaben verliehen habe. Also ist es nicht nur die Form des Schädels, sondern auch die Form des Gehirns, die eine Rolle spielt. Und ich glaube, sie meinen, dass Schädelform und Gehirnform einander bedingen. [...] Das Porträt im Sinne von *Helmholtz A Portrait* [sein letztes und idealtypisches Porträt-Projekt, A. v. M.] soll die Person nicht als Abbild und eindimensional darstellen, sondern durch ihre Arbeiten und auf mehreren Ebenen (visuell, akustisch, taktil). Dies wird eine kontextuelle Anordnung sein, durch die die Person (Helmholtz) für den Zuhörer/Betrachter nicht als ein statisches Ereignis, sondern als eine fortdauernde rhythmische Bewegung erfahrbar werden könnte.«⁴¹

Ganz kommen wir ihm aber durch die Zitate nicht auf die Spur. Sein melancholisches Selbstporträt, auf dem er seinen Kopf in jener Armbeuge birgt, die zu der von dem Na-

⁴¹ Stephan von Huene 2000, S. 242; vgl. Petra Kipphoff von Huene, Unfinished VI/VII.

men Heinrich Klotz blockierten Hand führt, präsentiert eine hoch aktive, wie einen Antennenmast aufgestellte zweite Hand, aus der »Cognition« und »artificial intelligence« fließen (Zeichnungen, D/S 1997-14). Alle bloß intellektuellen Fertigkeiten münden demnach in »Virtual reality«, die nicht nur durch einen Strich aufgehoben, sondern durch den zusätzlichen Kommentar »never can be« zerstört wird. Die gelähmte Künstlerhand bleibt unersetzbar, der Computer ein Hilfsmittel und die intellektuelle Welt ohne die helfende Hand der Kunst sinnlos.

Das Porträt wurde zur letzten und subtilsten Aufgabe Stephan von Huenes. Denn in ihr trafen die analytischen und formenden Kräfte des Künstlers auf das Unformbare und Geheimnisvolle schlechthin: die Person. Der unaufhörliche Wandel der personalen Identität, die eben nicht, wie Stephan von Huene spöttisch bemerkte, durch eine »identity card« fassbar ist, ließ sich nur durch ein künstlerisches Werk festhalten, das selbst Bewegung sein wollte. An mythischen Personen, deren Geheimnis dem personalen ähnlich schien, hatte er sich schon versucht. Die *Neue Lore Ley* (Klangskulpturen, S 1990-2 und S 1997-5) und zuletzt das große Werk über die Natur der Sirenen (*Sirenen Low*, Klangskulpturen, S 1999-2) waren bedeutende Stationen zur Lösung der großen Aufgabe. Schließlich bot sich die Möglichkeit, einen Hamburger Freund – Kaufmann und Kunstsammler – durch Töne, Sprache, Video und Foto zu porträtieren. Es sollte das letzte, fast vollendete Werk Stephan von Huenes werden. Aber die eigentliche, entscheidende Herausforderung auf diesem Feld war doch der Helmholtz-Auftrag. Die Arbeit am Porträt eines geistigen Nachfahren des überaus geschätzten Vorfahren Johann Valentin Andreae berührte seine tiefsten Überzeugungen. Denn wie Andreae erschien ihm Helmholtz, dessen Lektüre am Anfang seiner Beschäftigung mit Ton, Klang und Bewegung stand, als Grenzgänger, Grenzüberschreiter, Grenzverschieber zwischen allen Künsten und Wissenschaften. Als Verfechter eben all dessen, was ihn selbst ausmachte. In einer kleinen Rede vom 20. Juni 2000 in Berlin, in der Stephan von Huene sein Projekt der Öffentlichkeit vorstellte und erläuterte, traf er den entscheidenden Punkt: Sein Helmholtz-Porträt sollte ihn selbst als den Künstler und den Lehrer am Werk sehen und Kunst als ein neues Medium des Lernens konstituieren: »Es gibt Psychologen, die studieren, wie Menschen Dinge gut machen. Sie untersuchen, wie talentierte Menschen (wie wir geneigt sind, sie zu bezeichnen) Sinne strukturieren, wie sie Sprache und Gestik einsetzen, wie sie sich bewegen, sowie die Geschwindigkeiten und Rhythmen, die mit all diesen Aktivitäten einhergehen. Dies geschieht zu dem Zweck, dass wir erfahren, wie man lernt. Genau aus diesem Material, das sich für die neueren Medien eignet, will ich mein Helmholtz-Porträt/meine Helmholtz-Skulptur anfertigen: ICH WERDE MEIN BESTES VERSUCHEN.«⁴²

⁴² Typoskript, Nachlass Stephan von Huene; vgl. Petra Kipphoff von Huene, Unfinished VI/VII.

Martin Warnke

Eine moderne Psychomachie

Frühe Zeichnungen

I. Die Pasadena-Tuschzeichnungen 1961 (Zeichnungen, D 1961-4-62)

Nach dem Tod Stephan von Huenes ist in kalifornischem Privatbesitz ein Konvolut von etwa sechzig Zeichnungen aufgetaucht, die zu den frühesten Zeugnissen seiner Kunst gehören. Es handelt sich nicht um eine Serie im strikten Sinne, denn es gibt keine Einleitung oder Eröffnung, keine Klimax und keinen Schluss oder erkennbaren Zielpunkt. Auch die meist zweimal, gelegentlich dreimal unterschiedlich vorgenommene Nummerierung stammt offenbar von fremder Hand; es fehlen die ersten vier Nummern, ein Blatt hat gar keine Nummer, die beiden letzten haben die gleiche Nummer, die 71 lautet. Allerdings sind nur 59 Blätter bekannt. Auch das dreimal unregelmäßig auftretende Hochformat widerspricht einem Grundgesetz der Serie, die eine homogene Bildanlage oder wenigstens eine rhythmisch angelegte Gliederung voraussetzt. Von seiner Zeichnungskunst hat Stephan von Huene nie Aufhebens gemacht, obwohl sie in seiner Umgebung an den Wänden seiner Werkstatt und seiner Wohnung immer präsent war. Für die Zeit um 1960 sind keine Skulpturen von Stephan von Huene bekannt, wohl aber Bilder, Assemblagen mit aufgehefteten Gegenständen, meist Kleidungsstücken. Sein eigentliches Arbeits- und Ausdrucksmittel war zunächst offensichtlich die Zeichnung.

Die Rahmen

Ein auffälliges Merkmal der Pasadena-Zeichnungen besteht darin, dass der Künstler in jedem Blatt eine eigene umgrenzende Rahmung setzt, in nahezu der Hälfte der Blätter in Form einer Doppellinie, fast zwanzig Mal als schwarze Balkenlinie, gelegentlich als eine Mischung beider und zwei Mal als eine einfache Linie. Diese selbstständige Rahmung bedeutet, dass der Künstler die Grenzen seines Bildreviers souverän selbst festlegen will. Wäre die Blattgrenze auch Bildgrenze, dann würde er nicht nur eine von außen bestimmte Beschränkung akzeptiert haben, sondern dann hätten die Figuren auch so komponiert werden müssen, dass sie sich in einem freien Raum »halten« könnten. Die Rahmen sind nachträglich um die Szenen gelegt, also ein eigener gestalterischer Akt, der den Figuren und ihren Handlungen den Platz auf dem Blatt anweist und sie als Binnenbereich von einem externen Bereich trennt, denn in den meisten Blättern ist der Rand nur das sensible Mittel, einen Austausch zwischen einem »Innen« und einem »Außen« zu markieren. Am deutlichsten ist es in den etwa zwanzig Fällen, in denen der Rand durch eine schwarze Balkenlinie gesetzt wird: Meist bleibt er als intakter Sicherheitsrahmen wirksam, der die vehemente Dynamik der Figuren im Bild bändigt, auch wo sie stürmisch gegen ihn angehen (Zeichnungen, D 1961-55); er kann wie ein elektrischer Draht Funken sprühen, wenn er einmal durch einen Handgriff durchbrochen wird (Zeichnungen, D 1961-11), mit der eine Figur zu dort außen angesiedelten Babys Kontakt aufnehmen möchte; oder es bedarf, um die Grenzlinie aufzubrechen, einer besonderen figürlichen Ausdehnung, die über den Rand nach Außen drängt (Zeichnungen, D 1961-36), oder einer astralen Macht, die von Außen in das Bildgeschehen eingreifen will (Zeichnungen, D 1961-33). Durchlässiger ist der Rahmen für den Austausch zwischen »innen« und »außen«, wo er – wie in nicht weniger als einunddreißig Fällen – durch zwei parallele Linien gesetzt wird: Nur dreimal sind diese intakt gelassen; sehr oft schmilzt die innere Linie unter dem Druck von innen ein (zum Beispiel D 1961-35), ohne jedoch die Außenlinie zu überschreiten; in einem Drittel der Fälle allerdings drängen die

Bewegungen der Figuren über beide Linien hinaus (zum Beispiel Zeichnungen, D 1961-17) oder es dringen irgendwelche Wesen von Außen in das Arkanum des Bildes ein (Zeichnungen, D 1961-9) – die exterritorialen Wesen können als Gestirne, als Mondsi-
chel (Zeichnungen, D 1961-36), als symbolische Zeichen oder als undefinierbare Masse (Zeichnungen, D 1961-20) auftreten. In einem Interview spricht Stephan von Huene später von einem »mystical place«, von einer »Hautgrenze, wo sich die äußere und die inne-
re Welt treffen«. ⁴³ Das Problemfeld von Ein- und Ausgrenzung, von Autonomie und He-
teronomie, von innen und außen, von selbst gesetzter Form und ihrer Auflösung in an-
dere mediale Formen, Probleme, für die von Huene später große Apparaturen entwick-
eln und einsetzen wird, sind in diesen Zeichnungen noch im Bildlichen entfaltet.

Schwarze Blenden

Die Figurenwelt ist aber nicht nur eingegrenzt durch rundum gezeichnete Rahmung, sondern auch durch Sperren, die den verfügbaren Raum zur Tiefe, aber auch zum Be-
trachter hin wegblenden. Es ist ein minimaler Bühnenraum, fast nur eine Rampe, auf der
die Figuren agieren. Ohne verfügbare tiefenräumliche Entfaltungsmöglichkeit geraten
sie in Bedrängnis, die sich ihnen drastisch mitteilt: Keine der zahlreichen Figuren in den
oft turbulenten und überfüllten Szenen wendet sich frei und unmittelbar aus dem Bild
heraus zum Betrachter. Die Blicke werden, wo sie aus dem Bild führen – wenn es nicht
gerade solche von Nebenfiguren sind – eigentümlich abgeschattet, sodass sie immer
scharf am Betrachter vorbeiziehen. Wo aber eine Figur frontal vor den Betrachter ge-
stellt ist, dort wird ihr Gesicht unbarmherzig eingeschwärzt (Zeichnungen, D 1961-13, -
17), oft indem die Tusche verwischt wird (Zeichnungen, D 1961-9, -20). So ist gegen den
Betrachter hin eine Art schwarze Blende errichtet, die jeglichen freien Kontakt mit den
Bildfiguren abblockt: Es sind ausgebrannte Identitäten und ausgelöschte Mitteilungen.
Da auch zur Bildtiefe hin der Spielraum der Figuren unbestimmt und unbetretbar bleibt,
bewegen sich die oft stattlichen Körper in einem engen Bühnenkasten. All ihre urtümli-
chen, brutalen Affekte müssen sie in einer verstellten Umgebung miteinander austragen.
»Ich benutze Farbe symbolisch, schwarz bedeutet verbrannt.« ⁴⁴

Buchstaben

Etwa in jedem zweiten Bild tauchen Buchstaben auf, die sich zu kurzen Lautsequenzen
formieren können. Doch diese Buchstabenfolgen ergeben in keinem Fall und in keiner
Sprache ein Wort, einen verstehbaren Sinn; vielleicht ist unbeabsichtigt, dass ein einzi-
ges Wort verständlich ist: REMEMBER; und vielleicht ist es Zufall, dass bei einem Pferd
das Wortstück FERT zu stehen kommt. Es sind zumeist fremdartige, unaussprechliche
konsonantische Schrumpfwörter wie EPXOT, IMR, XOPTS, FESTRNIP, RESPKRS oder
EFTREPTS. Wenige Buchstabensequenzen tauchen häufiger auf: So wiederholt sich
KAFA, KAFAF, KAFAR, KATAR. Es bilden sich urtümliche Buchstabenfamilien etwa zwi-
schen FETUSK und FETESK, FETS, FERT, FETERESP, FETRS, FETER, FETRY. Die »Worte«
können im Buch präsentiert werden (Zeichnungen, D 1961-17), Pfeile können einen
Sachbezug herstellen (Zeichnungen, D 1961-34); nicht selten sind die Wortfetzen dem
Mund einer Figur zugeordnet, sodass man sie als gesprochene oder elementar ausgesto-
ßene Vokabeln auffassen kann (Zeichnungen, D 1961-11). Mitunter sind die Buchstaben
auf der Brust einer Figur zu finden wie bei amerikanischen T-Shirts (zum Beispiel D
1961-13), oder sie gruppieren sich um einen Gegenstand oder das Haupt einer Figur
(zum Beispiel D 1961-39). Es ist, als suchten die Buchstaben nach einem Sinn, als hätten

⁴³ Stephan von Huene 1973.

⁴⁴ Ebd.

sie ihre Konnotation verloren, als müsste sich ein Zusammenhang zwischen Wörtern und Dingen erst noch herstellen. Stephan von Huene hat später solche Buchstabenfigurationen immer wieder eingesetzt, programmatisch in der dreiteiligen Klangskulptur *Lexichaos* (Klangskulpturen, S 1990-1); er hat gelegentlich geäußert, dass es ihm um die Befreiung des Buchstabens vom Verbund des Wortes und des Wortes vom Verbund des Satzes ging, um eine babylonische Dekonstruktion der Sprache. In unseren Zeichnungen bewahren die Lettern zumeist noch einen Dingbezug oder suchen ihn zumindest herzustellen; sie sind auch nicht zersprengte und zerschnittene Einzelwesen wie bei den Futuristen und Dadaisten. Bei von Huene denkt man eher an eine Geheimsprache, deren Semantik eingeweihte Menschen von Grund auf neu erstellen wollen oder sollen.

Hermetische Motive

Die gezeichneten Szenen sind belebt durch eine Fülle von rätselhaften Zeichen, Symbolen und Beziehungen. Bei manchen von ihnen kann man daran denken, dass bei von Huene die Erziehung in einer Familie mit religiöser Herkunft aus dem Rosenkreuzer-Orden eine Bereitschaft zu bedeutungsgeladenem Ausdruck begünstigte. Aber um 1961, als Stephan von Huene die Schriften von Meyer Schapiro las und Bedeutungen in der Kunst wieder relevant wurden, erschien auch George Fergusons *Signs and Symbols in Christian Art* mit 350 Illustrationen erstmals als Taschenbuch.

Es gibt bei den Zeichnungen eine größere Anzahl von Figuren, die von vornherein negativ besetzt sind. Die Schlange, die Fledermaus, der Stier, der schwarze Hund (Zeichnungen, D 1961-21) wecken unmittelbar düstere Assoziationen; auch bei Katzen oder Katern (Zeichnungen, D 1961-17) brauchen wir uns vielleicht nicht bei Ferguson zu versichern, dass sie »ein Symbol der Trägheit und Wollust« sind. Ebenso gehören verstümmelte oder amputierte Glieder (Zeichnungen, D 1961-21, -34), der schwarze Kobold (Zeichnungen, D 1961-13), die roboterartigen Puppen zum Repertoire der Gruselkabinette. Das aufgerichtete, sexuell erregte, zum »assalto« bereite Böcklein personifiziert die Wollust (Zeichnungen, D 1961-17, -20); das Pferd springt gelegentlich für den Bock ein und ist bei jeder Frauenszene dabei. Nach Ferguson ist auch das Pferd – gemäß Jeremia V, 8 – seit der Renaissance sehr oft »als ein Symbol der Wollust« eingesetzt worden.

Diesem sinistren Figurenbestand stehen geradezu himmlische Heerscharen gegenüber, die in das Treiben auf Erden eingreifen. Ob die Engel hier mit Ferguson als »den Menschen gesandte Boten Gottes« gemeint sind, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls stürzen sie, wie in der christlichen Ikonografie der Apokalypse, vom Himmel herab, als ob sie zu einem Notfall gerufen worden wären (Zeichnungen, D 1961-9); sie können sich wie Verkündigungengel einer skeptischen Frau nähern, oder sie wohnen hingelagert einer Szene bei (Zeichnungen, D 1961-36). Einmal schreibt eine den Bildrand entlang hinunterstürzende männliche Gestalt eine Botschaft auf der Erde nieder (Zeichnungen, D 1961-37, Abb. S. 97). Häufiger fliegen vom Himmel langhalsige Vögel, Gänse oder Schwäne, herab und mischen sich energisch und aufgeregt in die irdischen Belange ein (Zeichnungen, D 1961-10). Sie sind so auffällig eingesetzt, dass man für sie, die Ferguson als »Symbol der Vorsehung und Wachsamkeit« versteht, weitergehende Kenntnisse des Künstlers annehmen möchte, da Gänse und Schwäne in den okkulten Mythen aller Völker die reine Liebe, die Zeugungskraft, die Anmut sowie das Licht und den Geist verkörpern.

Zu den hilfreichen und nährenden Wesen gehört auch die bildübergreifend dargestellte Wölfin wie die ägyptische Himmelsgöttin Nut, zu den aufbauenden Symbolen das Herz, das einmal sogar von der Hand Gottes aus einem goldenen Himmel herabgereicht wird (Zeichnungen, D 1961-20), oder auch die Sonne, in der einmal das Lamm mit Kreuz, ein andermal ein schwarzer Vogel eingetragen ist. Auf Blatt 7 (Zeichnungen, D 1961-7) könnte in die Sonne die Rosenkreuzer-Rose eingetragen sein, der allerdings eine Art Spinne aufzusitzen scheint, sodass sich so etwas wie die »schwarze Sonne des Todes« der indianischen Mythologie ergibt (siehe auch D 1961-60). Diese Figur ähnelt derjenigen auf Blatt 33 (Zeichnungen, D 1961-33), einem der wenigen Hochformate, wo über dem Rahmen eine schwarze Scheibe unter einem Schneckengehäuse erscheint, das von ferne ebenfalls an eine Rosenkreuzer-Rose erinnert. Die Schnecke bedeutet den Indianern Empfängnis und Geburt, den Christen Auferstehung, aber auch Sündhaftigkeit. Hier sendet das Zeichen Strahlen aus, die den Rand durchbrechen, um zu einer Dreiergruppe zu gelangen, deren Köpfe zum Triciput zusammengerückt sind.

Eine eigentümliche Rolle spielen die Mischwesen, die Harpyien oder Sirenen, von denen Stephan von Huene ein Leben lang fasziniert blieb: Hier erscheinen Frauenköpfe mit Vogelleibern pilzepflückend, oder im Gefolge eines üppigen Weibes anmutig und lächelnd oder erstaunt hochblickend, enttäuscht sich abwendend, eher mürrisch im Gefolge eines Schnabelkragens (Zeichnungen, D 1961-11). Unter diesen Harpyien sind fast die einzigen »schönen« Frauenköpfe der Serie, der späteren *Neuen Lore Ley* (Klangskulpturen, S 1990-2 und S 1997-5) von Huenes nahe kommend. Auch sonst tauchen Fabelwesen auf, bei denen sich Mensch und Tier oder die Geschlechter mischen, als vierbeinige Dämonen, als Hundskopffigur, als Frauenkörper mit dreifach aufgepfropften Kranichhälsen (Zeichnungen, D 1961-7). Ob man mit diesen Mischwesen Gutes oder Böses verbindet, ist vielleicht weniger bedeutsam, als dass sie eine Mischung von beiden Möglichkeiten darstellen.

Besitzer und Besessene

Das Hauptthema der Serie, wenn man es von den Sujets und Gegenständen her sieht, ist das Verhältnis der Geschlechter zueinander, das sexuelle Tribleben als Wirklichkeit und Fantasie. Etwa zwanzig Jahre nach Fertigstellung der Serie las Stephan von Huene das Buch *Ökologie des Geistes* von Gregory Bateson und strich darin einige Sätze an, die ihn vielleicht an seine frühen Zeichnungen erinnerten: Danach ist jeder individuelle und nationale Charakter bipolar bestimmt durch die Oppositionen »Herrschaft-Unterwerfung«, »Unterstützung-Abhängigkeit« und »Voyeurismus-Exhibitionismus«. An anderer Stelle ist unterstrichen, dass jene Kategorien ergänzt werden könnten durch »Aggression-Passivität« und »besitzend-besessen«. Diesem konfliktreichen Tableau stellt Bateson jedoch »komplementäre« oder »symmetrische« Eigenschaften entgegen, die voraussetzen, dass die genannten Handlungsmuster immer auch den Anderen bestimmen, sodass sie aufeinander einwirken und sich wechselseitig bedingen können. Im Verhältnis der Geschlechter besagt dies: »Entscheidend ist, dass das Gewohnheitssystem jedes Geschlechts in das des anderen eingreift; dass das Verhalten des einen die Gewohnheiten des anderen fördert. [...] Wir finden aber niemals wechselseitige Irrelevanz zwischen solchen Gruppen.«⁴⁵

Das Verhältnis von männlichen und weiblichen Wesen in von Huenes Zeichnungen gelangt nie zum sexuellen Verkehr, sondern verharrt auf der Ebene von Dominanz und

⁴⁵ Gregory Bateson 1994, S. 136.

Unterwerfung: Ein Partner kann von Schraffen eingeschwärzt, anonymisiert sein (Zeichnungen, D 1961-9, -21); die Frau wendet sich ab, weil ihr ein Kreuzeszeichen vorgehalten wird; der Mann geht fordernd auf die Frau zu (Zeichnungen, D 1961-21) und umgekehrt – nach dem Schema des Sündenfalls; der Mann verbindet sich mit einem Tier, weshalb die Frau zum Messer greift; Mann und Frau lehnen Rücken an Rücken gegen den Rest der Welt gewandt. Nirgends findet sich auch nur ein Hauch von Normalität, von Glück oder Erfüllung. Am häufigsten, nicht weniger als zwölf Mal, ist die Beziehung zwischen Mann und Frau ausdrücklich durch das Macht-Syndrom gestört: Die Frau nähert sich nackt und verführerisch einem herrisch versperren Mann, der, ganz Herrscher, oft mit Krone oder Nimbus und meist verschränkten Armen hockt und nur unterwürfiges Verhalten der Umgebung duldet (Zeichnungen, D 1961-11). Das Motiv der Dominanz ist auch in den Szenen thematisiert, in denen Tiere geritten oder gebändigt werden (Zeichnungen, D 1961-13, -55). Die Frau ist in dieser Beziehung nicht nur Opfer; oft ist sie mit ihresgleichen zusammen und manches Mal wehrt sie sich mit drastischen Mitteln. Die beiden möglicherweise letzten Blätter zeigen einen völlig erschöpften, verfallenen und ausgelaugten unbedeckten Mann vor auftrumpfenden Frauen.

Stillagen

Wir wissen, dass Stephan von Huene später immer nach einer Feder suchte, die eine ersetzen sollte, die ihm abhanden gekommen war. Um 1960 jedenfalls schien er eine für Tusche geeignete besessen zu haben, vielleicht aus China oder Japan, wo der Umgang mit Tusche eine uralte Tradition hat. Die Möglichkeiten einer flexiblen Handhabung der Tusche hat von Huene für seine Serie weidlich genutzt.

Es gibt drei stilistische Modi, die von Huene für seine Serie einsetzte: Zwei von ihnen wirken kontrastierend, der dritte integrierend. Für die Umriss der Figuren und der Realien führt der Künstler die Feder behutsam und leicht, sodass eine sensible, aber sicher ausgezogene Linearität entsteht, die nur selten Reuezüge anbringen muss. Die Linie folgt in kurzen, etwa alle zwei Zentimeter neu ansetzenden Strichen den sinnlichen, zum Üppigen und Runden neigenden Körperformen der männlichen und weiblichen Figuren. Die Feder ist immer geneigt, die Formen zu dehnen, auszuwölben, nur zu den Füßen hin kann sie sich geradewegs zuspitzen und nur bei kleinen Nebensachen gönnt sie sich gelegentlich arabeske Züge. Die kennzeichnenden und beschreibenden Konturen bieten dem Auge ein klares, deutlich lesbares und nachvollziehbares Formengerüst und Linienpiel. Zweifellos waren hier Picassos Tuschzeichnungen inspirierend, die sich von Huene damals in der 1954 erschienenen Taschenbuchausgabe von Michel Leiris zulegte.

Neben den oder gegen die Partien subtiler Linearität entfalten sich gleich stark Partien von undurchsichtiger, mutwillig verschleierter Wirrnis und Finsternis. Es sind diffuse Schattenwelten, die durch kumulierte, hastig gebündelte Strichlagen, durch kreisende Verdickungen oder durch struppige Überlagerungen den Eindruck eines anarchischen Zustandes geben. Hinzu kommt, dass in diesen Partien mithilfe einer Wischtechnik die noch nassen Strichlagen vertrieben sind, sodass die Eintrübung Sachverhalte und Lebewesen nahezu auslöschen oder in Schwärze versinken lassen kann. Auch Picasso setzte solche Schwarz-Kontraste ein, doch sind sie bei ihm nicht in dieser Konsequenz zu einer Art Gegenmacht der abgeklärten Linienreinheit entwickelt. Der durchgehende Hell-Dunkel-Kontrast lässt sich nicht als Licht-Schatten-Kontrast verstehen, denn die Figuren haben keine Schatten, wie sie auch keinen Raum haben. Es sind stilistische Modi, die sich dem Betrachter durchaus als gegensätzliche existenzielle Befindlichkeiten mitteilen.

Der dritte stilistische Modus äußert sich nach einem zeitlichen und technischen Wechsel: Nachdem die eigentliche Zeichnung getrocknet ist, wird die Bildszene mithilfe eines Pinsels mit einer dünner gemischten Tusche überzogen. Neben und zwischen der reinen Linearität und den verdüsterten Schattenzonen wird also eine dritte Farbstufe aufgetragen. Diese lavierten Farbflächen legen sich wie helle, graue Tücher zwischen die Zeichnungen und die eingeschwärzten Partien. Das Grau ist ein vermittelndes Medium, das sowohl das Schwarz wie das Weiß in sich zur Wirkung kommen lässt. Durch die großen Graufächen werden die Dissonanzen nicht aufgehoben, aber ausgeglichen; die graue Lavierung kommt nur in fast genau der Hälfte der Blätter zur Anwendung. In drei Fällen allerdings wird der Einsatz des Pinsels zu einer farbigen Belebung genutzt, indem er ein fast goldenes Braun verbreitet, wenn es einen Himmel zu charakterisieren gilt (Zeichnungen, D 1961-20), oder ein erdiges helles Braun, welches das Grau belebt; einmal erscheint ein Diagramm braunrot ausgemalt (Zeichnungen, D 1961-16) und einmal wird ein fluoreszierendes silbriges Hellgrau zur Maskierung eines Gesichtes eingesetzt. Dies sind aber nur wenige farbige Akzente, während die graue Lavierung eine strukturelle Schicht in der Serie begründet. Sie leistet jene Zusammenstimmung, die Stephan von Huene später als sein künstlerisches Credo beschrieben hat: »Es ist der Zusammenfall der inneren Welt mit der äußeren Welt. Ich denke, dass meine Arbeit weniger Sache eines bestimmten Anlasses ist als vielmehr ein Zusammenfall von Widersprüchen.«⁴⁶

II. Die Pasadena-Bleistiftzeichnungen 1963/64 (Zeichnungen, D 1964-48-114)

Erst um 1963/64 wandte sich Stephan von Huene der Skulptur zu, die den späteren Werkbestand ausmachen sollte. Seinen Übergang zur Objektkunst schilderte er als einen Übergang vom Fiktionalen zum Konkreten: »Ich bewegte mich weg von der Welt der Illusion hin zu einer Art realer Welt mit einer anderen Schicht von Buchstäblichkeit.«⁴⁷ Diese Überschreitung vorgegebener disziplinarer Gattungsgrenzen, bis hin zur Auflösung der »Kunst« in Leben, war eine der programmatischen Absichten der Avantgarden seit den sechziger Jahren.

Ein Satz von über 60 Bleistiftzeichnungen, der sich in von Huenes Nachlass befunden hat, ermöglicht es, den Übergang von der »illusionären« Welt der gezeichneten Blätter in die Welt der Faktizität nachzuvollziehen. Man kann sagen, dass die Zeichnungen die Figuren der früheren Blätter für einen Auftritt als greifbare, plastische Figuren ausrüsten. Fünfzehn Blätter der Serie weisen Nadeleinstiche und vergilbtes Papier auf; sie müssen im Atelier wie Arbeitsprogramme an der Pinnwand gehangen haben. Auf diesen Blättern befinden sich Figuren von Kolossen (Zeichnungen, D 1964-90), welche in ihren ausgreifenden Armbewegungen und ihrem klassizistischen Habitus die ganz späte Kolossalstatue für die Technische Universität Chemnitz ankündigen.

Während die Pasadena-Tuschzeichnungen alle signiert sind, trägt keine der Bleistiftzeichnungen eine Signatur. Stattdessen taucht in allen Zeichnungen eine Figurensignatur in Gestalt einer kleinen Turmgruppe auf. Ebenfalls durchgehend und deshalb wie ein Signet wirkend, erscheint in jeder Zeichnung ein schwarzes, prägnantes Andreaskreuz, das hier und da auch schon in den Pasadena-Tuschzeichnungen auftauchte und das man gerne aufgeschlüsselt hätte, da es auch in zahlreichen andern Werken dieser Zeit vorkommt. Auch in den häufig auftretenden Buchstabengruppen mit der Vorliebe für die

⁴⁶ Stephan von Huene 1973.

⁴⁷ Ebd.

Anfangsbuchstaben FA, FE, FRE und die Endungen EX, EK, AL, AN, AR lässt sich eine Kontinuität zu den Pasadena-Tuschzeichnungen erkennen.

In vielen Einzelheiten lassen sich charakteristische Züge der Figuren aus den Pasadena-Tuschzeichnungen wiederfinden. Sie tragen die gleichen Requisiten und Merkmale, die Glieder sind abnorm und die Brüste der Frauen hypertroph entwickelt. Im ikonografischen Material gibt es allerdings auch deutliche Unterschiede. Es ist auf allen Ebenen reduziert. Die Tiere, die in den Tuschzeichnungen noch so bedeutungsvoll auftraten, sind jetzt ganz weggefallen; nur einmal taucht ein Pferd auf. Auch die Mischwesen und die Engel kommen, außer in zwei Fällen, nicht mehr vor. Bis auf eine Allusion auf eine Pietà fehlen alle christlichen Anklänge.

Diese Entlastung des ikonografischen Apparates entspricht der Tatsache, dass die Serie der Bleistiftzeichnungen nicht mehr einen Zyklus von Ereignissen und Szenen, von Katastrophen und Dramen darstellt, sondern eine Art Heldenserie, in der dominante Gestalten allein oder auch als Paar auftreten. Weil die Figuren kaum noch in szenische Handlungen verwickelt sind, bedarf es keiner Rahmung mehr, welche die Dynamik der Kompositionen zusammenhält. Die Figuren stehen für sich, sie haben sich emanzipiert und verfügen souverän über das Blattfeld. Hierin zeigt sich am deutlichsten, dass Stephan von Huene jetzt als Plastiker denkt, der von Einzelfiguren ausgeht, auf deren Posen und Gesten, frontales Auftreten und pathetische Exhibition sich das Interesse konzentriert. Durch Strahlennimben werden sie auratisiert und durch Strahlenbündel, die aus den Augen kommen, können sie wie turbinengeladene Roboter Lichtgeschosse aussenden. Die Figuren haben keinen innerbildlichen Raum, kaum einmal haben sie Boden unter den Füßen, oft werden sie vom Blattrand überschritten, so als seien sie für einen Standort außerhalb des Blattes gedacht.

Noch immer allerdings sucht die Einzelfigur ihren geschlechtlichen Partner. Mehr als ein Drittel aller Blätter zeigt Frau und Mann in den unterschiedlichsten Beziehungen zueinander, zumeist in sexuelle Handlungen verwickelt, tanzend, gelegentlich wie ein fast normales Paar auftretend, zweimal im Beischlaf begriffen, sehr oft aber in zerstörerischer oder zerfetzender Aggressivität gegeneinandergestellt. Auffällig ist der häufige Auftritt einzelner, groß gesehener und beherrschender Frauenfiguren. Es gibt nur wenige Blätter, in denen nur Männer erscheinen, und nur ein einziges Blatt, in dem ein einzelner Mann wie ein Geometer auf dem Boden einen Zirkel führt, unverkennbar nach Raffaels Euklid in der Schule von Athen entworfen (Zeichnungen, D 1964-110). Ansonsten aber spielen Männer eher eine Statistenrolle. Demgegenüber gibt es etwa fünfzehn Blätter, in denen Frauen allein, oft in Heroinnen-Posen in Erscheinung treten. Sie gestikulieren, sie klagen, sie posieren, sie bieten sich lasziv an und spielen eine provozierende Dominanz aus.

Das auffälligste Motiv allerdings, das in fast der Hälfte aller Blätter eine Hauptrolle spielt, ist das der mutilierten Figur. Immer wieder liegen oder schweben abgetrennte Hände, Beine, Unterkörper oder Köpfe im Raum. Oft stecken Figuren mit dem Unterleib im Boden, als versänken sie im Moor (zum Beispiel D 1964-59), nicht selten (Zeichnungen, D 1964-54, -55) bleibt vom Mann allein die Hose mit den Beinen zurück und wenigstens einmal macht sie Anstalten zu tanzen (Zeichnungen, D 1964-103).

Gewiss sind all diese Motive erklärungsbedürftig und man ist leicht geneigt, die aufkommende und in Amerika sich etablierende Psychoanalyse für manche der obsessiven

Handlungen verantwortlich zu machen. Doch muss hier die Feststellung genügen, dass gerade die zuletzt genannten Motive: die mutilierten und fragmentierten Menschenkörper ein beständiges Motiv der von Huene'schen Plastik bleiben. In seinen Skulpturen werden die Körper in einer Art von Kompensation für ihre Defekte musikalisch oder tänzerisch animiert und rehabilitiert.

Stilistisch bedeuten die Bleistiftzeichnungen einen beachtlichen Fortschritt an künstlerischer Sicherheit und Klarheit. Konturen werden fast genüsslich ausgezogen, der Bleistift gleitet wie selbstverständlich über das Blatt, setzt hier noch einen Akzent, trägt schattierende, gelegentlich auch sich kreuzende Schraffen ein, verhärtet dort einen Umriss oder pointiert eine physiognomische Ausdruckslage. Wie schon in den Tuschzeichnungen fällt eine amplifizierende Neigung auf: Alle Glieder, insbesondere weibliche Formen dehnen sich über die Normalmaße aus; sogar die wenigen Bäume werden fast zu ekstatischen Wesen (Zeichnungen, D 1964-55). Doch anders als in den Tuschzeichnungen wird eine neue, zergliedernde Energie sichtbar, welche einen ganz eigenen Begriff von der menschlichen Gestalt vermittelt: Diese ist aus einzelnen, selbstständigen Elementen zusammengesetzt; die Glieder und Körperteile scheinen wie aufgelesene Fundstücke, die sich wie unter magischen Kräften dann doch zu humanen Konstrukten addieren. Dieses Auseinandertreiben und wieder Zusammenfügen, die Konsonanz aus dem Disparaten entwickeln, die verletzenden, dissoziierenden und die heilenden, reparierenden Operationen der künstlerischen Hand, diese Grundlagen der von Huene'schen Plastik, sind in den Bleistiftzeichnungen vorgeprobt. Auch später wird Stephan von Huene seine Klangskulpturen, etwa die *Tischtänzer* (Klangskulpturen, S 1988-1), mit einer Serie großformatiger Zeichnungen vorbereiten und diese dann gemeinsam mit den Skulpturen ausstellen. Die Zeichnung war ein Hilfs- und Demonstrationsmittel für die skulpturale Arbeit Stephan von Huenes geworden.

Wolfgang Kemp

Multimind und Mobile

Comments on Comments on Comments on Comments -
Das diagrammatische Werk

Kalifornien verdanken wir viel, mehr jedenfalls, als wir denken. Kalifornien hat auch, was selten anerkannt wird, jene Sparte von Literatur grundlegend neu definiert, die etwas ungenau mit »self-help«, »self-improvement«, Pop-Psychologie, Angewandten Wissenschaften einzukreisen ist. Natürlich werden solche Texte überall verfasst und verlegt, nicht zuletzt in New York, der Antipodin von L. A., aber ihrem Wesen nach sind sie »definitely West Coast«. Die ideologischen Gleitmittel, die seit den sechziger Jahren den ur-amerikanischen Perfektionswahn durch- und aushalten helfen, und der Stil ihrer Begehrigkeit sind sehr verschieden von dem, was wir in den »self-help books« früherer Zeiten finden. Diese schrieben im Grunde die protestantischen Tugenden der Frugalität, Disziplin, Härte gegen sich und andere für eine säkulare Gesellschaft um und lieferten ansonsten praktische Rezepturen, die sie nach Art von Hausmitteln weiterreichten. Auf jeden Fall stellte sich diese ältere Literatur nicht unter den Zwang, ihre Beobachtungen und Empfehlungen aus einem System oder gar einer Wissenschaft abzuleiten. Das änderte sich mit den hier ins Auge gefassten Traktaten. Die Legitimation durch »Wissenschaftlichkeit« ist neu und ist ein Erfolg der kalifornischen Wissenschaftsrevolution der Nachkriegszeit. Wenn das Phänomen einen Namen hat, dann wäre es der von Gregory Bateson. Die Felder, die er mühelos zu beherrschen schien und vielfältig bereicherte, waren Kommunikationswissenschaft, Wahrnehmungs- und Verhaltenspsychologie, Psycho- und Soziolinguistik, Systemtheorie, Völkerkunde, klinische Psychologie, Biologie und andere. Sein Wissenschaftsstil machte in dem Moment Schule, auch unter Künstlern, als das Verlangen nach einer Wiedervereinigung der Wissenschaften mit dem Leben (nicht so sehr der Gesellschaft) stärker wurde und sich als Erforschung des Lebendigen in seiner möglichst weit gegriffenen Komplexität und als Forschung für das Leben artikuliert. Ironischerweise geschah das vorrangig nicht mehr an den Universitäten, welche das geistige Klima für diese Wende vorbereitet hatten, sondern in Forschungszentren, wie sie von Kliniken, Zoologischen Gärten und großen Stiftungen unterhalten wurden.

Aus dieser Entfernung erklärt sich auch zum Teil das rege Bedürfnis nach Übersetzungs- und Transfer-Leistungen, das die Ratgeberliteratur und die populärwissenschaftlichen Bücher befriedigen. Was aber nun die spezielle Attraktion des kalifornischen Ansatzes ausmachte, das war die Versöhnung von Wissenschaft und Holismus, von einer Apparate- und Experimentalforschung und einem Totalitätsversprechen, das auch die Phänomene des Übernatürlichen und Idiosynkratischen nicht ausklammerte. Mit ihrem integrativen Zuschnitt praktizierte diese Wissenschaft, was sie predigte, aber man kommt nicht um den Schluss herum, dass die prinzipiell ganzheitliche Ausrichtung eine Art wissenschaftsexterne »Auflage« war: Wir denken an die starke Position fernöstlicher Weisheitslehren im Kalifornien der Nachkriegszeit, aber auch an die Kulturrevolution der späten sechziger Jahre. Auf jeden Fall ist das holistische Credo unabdingbar – immer gehört alles, was »die Mode [sprich: die Kultur, die Wissenschaft] streng geteilt«, »eigentlich« zusammen: Mensch und Natur, Denken und Fühlen, Körper und Geist.

Ein weiterer Reiz dieser Literatur resultiert aus einer Art Doppelstrategie. Sie verspricht einen kurzen und sicheren, einen szientifisch fundierten Weg zu den großen Fragen.

Dabei tut sie so, als hätte eine Wissenschaft, ihre Wissenschaft, alle Schlüssel in der Hand. In dieser Branche ist es verpönt, Alternativen zu diskutieren und Hypothesen zur Diskussion zu stellen. Es gibt nur die affirmative Nutzung eines eng definierten und konformen Korpus von Lehrschriften. Diese Reduktion von Komplexität wird aber dadurch unsichtbar gemacht und bisweilen vereitelt, dass keines dieser Bücher auf die Prägung neuer Begrifflichkeiten oder Schlagworte – meist sind es letztere – verzichtet. Dieser Reformulierungszwang ist ihr Tribut an die Gesetze des Marktes. Und er trägt entscheidend dazu bei, dass diese Literatur schnell obsolet wird. Aber selbst wenn sie das eine oder andere Unglück in überempfindlichen Menschen angerichtet haben, sind diese Lehren unschuldig; sie sind auf eine vielleicht nur in Kalifornien mögliche Weise unschuldig, weil ihnen tendenziell das Kunststück gelingt, dass man Methode glaubt (nicht nur nachvollzieht, überprüft etc.).

Ich musste an all dies denken, als mich Stephan von Huene einmal vor eines seiner Bücherregale zog, um mir Robert Ornsteins *Multimind* auf den Nachhauseweg mitzugeben: ein Klassiker der Sparte, wie er mir versicherte, und sogar auf Deutsch erschienen (Paderborn 1989). Später, als ich diese Buchbestände – traurigerweise ohne Stephan von Huene – durchsehen durfte, wusste ich, dass meine ursprüngliche Assoziation nicht falsch war: Werke zur Gehirnforschung, zur Wahrnehmungslehre, zum Behaviorismus, meist in ihren popularisierten, lebensnahen Fassungen, sind stark vertreten. Also eine ganz andere Art von Literatur, als man sie in einer Künstlerbibliothek der vorausgehenden Generation gefunden hätte: Dort wäre der Bedarf an »Wissenschaftlichkeit« durch gestalttheoretische und strukturanalytische, also sehr viel stärker formbezogene Grundlagenwerke gedeckt worden. Von Huene dagegen hat sich bekanntlich nicht ausschließlich auf Formen und Werke (nach herkömmlichem Verständnis) kapriziert, sondern den Zwischenraum zwischen Werk und Rezipient zum Gegenstand seines Gestaltens gemacht. Insofern ist es verständlich, dass er methodische Vorgaben stärker in Schriften suchte, die von Wahrnehmungs-, Verarbeitungs- und Kommunikationsprozessen handeln. Hinzugesagt werden muss freilich, dass dies nur ein Teil dieser Bibliothek ist, die zwei weitere Schwerpunkte in der Kunst- und Kulturgeschichte und in Handbüchern der Mechanik und Elektronik hat, und erst in dieser triadischen Struktur von Huenes »multimind« repräsentiert.

Multimind ist ein Klassiker für die Anhänger von NLP, kurz für: »Neuro-Linguistic Programming«. Diese Methode, die von Huene seit den achtziger Jahren intensiv beschäftigte, sei hier in einigen ihrer Vorgaben erläutert – damit sprechen wir eine vom Theorietypus her repräsentative Lehre an, die aber bei weitem nicht alle Ratgeber der erwähnten Art anleitet und auch nicht das komplette Spektrum des hier akuten Theorieprogramms ausmacht. Als eine Art visuelles Vorwort zu diesem Thema sei eine undatierte Zeichnung (Mind Maps, D/S 1997-14) aufgerufen. Eine Art Goya'sche Melancholie hat den Typus des Denkers erfasst, dessen geistige Prozesse nach Art von NLP und unter dem Schutz bedeutender Vertreter derselben ablaufen. Vielleicht will die Haltung des Versunkenen auch nur die Unbewusstheit der mentalen Verarbeitungsvorgänge andeuten, die für NLP wie für andere Psychologien von konstitutiver Bedeutung ist.

NLP ist eine Epistemologie auf biologischer und behaviouristischer Grundlage und eine Kurzzeittherapie, welche die einen als erfolgreichste Verhaltenstherapie überhaupt feiern, während anderen Gehirnwäsche-Techniken aufgefallen sind. NLP hat in den letzten Jahren mit Sicherheit jene Unschuld verloren, von der wir sprachen: Die Methode hat konzernartige Strukturen angenommen, es gibt sogar eine eigene NLP-Universität, und

die von ihren Hauptvertretern vertriebene »Enzyklopädie« zeigt bei einem Umfang von 900 Seiten an, dass ein ganzheitlicher Ansatz durchaus die Neigung haben kann, zu einem totalitären zu werden. Der Ahn dieser Lehre ist der schon erwähnte Gregory Bateson, die legendären Gründungsväter heißen John Grinder und Richard Bandler, ihr erfolgreichster Vertreter ist Robert Dilts. »Das Ziel des Neuro-Linguistischen Programmierens (NLP)«, so definiert Letzterer, »besteht darin, die makroskopische Information über menschliches Verhalten, die jedem von uns durch unsere Sinneserfahrung zugänglich ist, mit der nicht beobachtbaren mikroskopischen Information, die uns die Neurophysiologie des Verhaltens und der Erfahrung liefert, in ein nützliches kybernetisches Modell zu integrieren. [...] Neuro-Linguistisches Programmieren setzt die Untersuchung des gesamten Systems von Feedback und Reaktion im biologischen und im Verhaltensbereich voraus, das zwischen (a) einem menschlichen Wesen und sich selbst, (b) einem menschlichen Wesen und anderen menschlichen Wesen und (c) einem menschlichen Wesen und seiner Umgebung besteht.«⁴⁸

NLP taucht bei von Huene in zweierlei Gestalt auf: als »token«, das den Eingeweihten verrät, und als Unterstützung seiner Werke und Arbeiten, die man auch »Versuchsanordnungen« nennen könnte. In erstgenannter Hinsicht erinnere ich an die Passage eines Interviews von 1990, wo es für den Unvorbereiteten etwas überraschend heißt: »Wie viel Theorie ist schon produziert worden über das so genannte geheimnisvolle Lächeln der Mona Lisa. Nach den Erfahrungen der Kommunikationstheorie verrät die Blickrichtung einfach, dass sie akustischen Erinnerungen nachhängt oder einen inneren Dialog führt. Wer nach oben schaut, sieht Bilder oder sucht meist nach einem Wort, konstruiert einen Gedanken. >Steht's an der Decke?«, fragen die Lehrer. Wer nach links schaut, plant in die Zukunft. Das sind einfache Grundregeln, die fast immer untrüglich sind. Alle Gefühlsäußerungen, Zukunftsgedanken, Erinnerungen, suchende Überlegungen sind von Blickrichtungen begleitet.«⁴⁹ Von Huene rekurriert hier auf einen kanonischen Lehrbestand der NLP. Es geht darum, interne Prozesse, vor allem gedanklicher Art, an äußeren »cues« zu erkennen – die Hypothese ist wiederum eine holistische: Alle psychischen Vorgänge, auch neuronale, sind auf irgendeine Weise auch Kommunikation; in einem kybernetischen System beeinflusst jeder psychische und physische Prozess auch alle anderen Teile des Systems. Verschiedene Arten geistiger »Repräsentationen« beschäftigen nicht nur verschiedene Gehirnzonen – sie kann man lokalisieren und messen –, sie drücken sich aber auch in charakteristischen Bewegungen der Augen und des Oberkörpers aus.

Nach von Huene hängt die Mona Lisa akustischen Erinnerungen nach, schaut also nach rechts, oder sie führt einen inneren Dialog, schaut also nach rechts unten. Das scheint allerdings weniger in Frage zu kommen. Aber vielleicht ist die Mona Lisa eine »typische Linkshänderin« – das würde nämlich sehr gut mit der Figur Leonardo da Vinci, in der zweiten Reihe links zusammenpassen – Augenstellung und Handhaltung verweisen auf einen inneren Vorgang, der gleich zu einer verbalen Äußerung führen wird. Nicht mehr: »Warum lächelt die Mona Lisa?« wäre dann die Frage, sondern: »Was wird sie sagen?«

Es ist nicht ohne Reiz, eine so berühmte Figur der Kunstgeschichte durch eine diagnostische Brille zu betrachten, wie sie heute im Verhaltenstraining und speziell bei Vorstellungsgesprächen aufgesetzt wird. »Die Kunsthistoriker übersehen manchmal trotz rie-

⁴⁸ Robert Dilts 1983, Teil I, S. 3 und 5.

⁴⁹ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 279.

senlanger Abhandlungen die einfachsten Dinge«, sagt von Huene in diesem Zusammenhang. Das ist sicher richtig. Sie könnten aber zurückgeben, dass es für sie in einem substanziellen Sinne gar keine einfachen Dinge gibt und ganz bestimmt nicht Dinge, die über Jahrhunderte oder Jahrtausende einfach dieselben bleiben. Aber von diesen Häkeleien einmal abgesehen: Schon diese kurze Berührung mit NLP kann deutlich machen, welche Attraktion die Lehre als Instrument eines Künstlers besitzt. Ganz gleich, welche Verwertungsinteressen man mit NLP verfolgt: Sie widmet sich mit neuem Elan dem uralten und für viele Kunstepochen zentralen Ausdrucksproblem, also der Frage, wie sich Inneres in Äußeres übersetzt. Sie ist konkret an ablesbaren Reaktionen interessiert, setzt also keine endlosen Tiefenexplorationen voraus wie die Analyse Freuds. Ihren Wahrheitsbeweis findet sie wie viele Theorien seit dem 19. Jahrhundert im Unbewussten der Äußerungen. Weiterhin sucht sie den Typus, nicht das Individuum, und entspricht damit einer Grundtendenz der Kunst des 20. Jahrhunderts und ganz bestimmt auch der Kunst Stephan von Huenes.⁵⁰

Allerdings ist der hier betrachtete Ausschnitt viel zu eng gewählt, um die systematische Reichweite von NLP auch nur in nuce abzubilden. Es geht ja, wie es das Zitat von Dilts aussagt und die Vaterschaft Gregory Batesons gewährleistet, um ein kybernetisches Grundverständnis; die geistigen »Repräsentationen« samt ihren körperlichen Ausdrucksformen entstehen ja nicht ohne Input und funktionieren nicht ohne Feedback. Als Kunst gewordene Versuchsanordnung ist der Gesamtentwurf von NLP am deutlichsten greifbar in von Huenes Installation *Text Tones* (Klanginstallationen, S 1979-3). »Das ist vielleicht meine Art von >Forschung<, das Analysieren und Erkennen von Systemen, das Deutlichmachen von Feedback und direct Feedback. Dieses Interesse an Kommunikations- und Verhaltenssystemen prägt meine Arbeit, deshalb sind die Zuschauer etwa in den *Text Tones* ein ganz wichtiger Teil meiner Arbeit.«⁵¹ Sechs apparative Skulpturen umstehen einen Raum und warten auf uns, nicht auf uns als die »Zuschauer«; diese sensiblen Geräte sind auf die Geräusche aus, die Museumsbesucher erzeugen: Schritte und Töne, akustisch verwertbares Material, das mit einem Mikrofon eingefangen, im Computer gespeichert, prozessiert und wiedergegeben wird. »Die Rohre funktionieren wie ein akustischer Filter [...] und spiegeln die aufgenommenen Geräusche. Die Geräusche sind zwar gebündelt und vermischt, sind verfremdet und Teil der Skulptur geworden, trotzdem bleiben einzelne Laute, Stimmen und Schritte für den Zuschauer als seine individuelle Spur erkennbar. Außerdem nehmen die Skulpturen, die versetzt eingestellt sind, sich gegenseitig auf; das Aufnahmesystem ist also verdoppelt.«⁵²

Text Tones ist ein »Repräsentationssystem« im Sinne von NLP. Seine mathematisch-physiologisch-psychologischen Grundlagen hat das 19. Jahrhundert (Weber, Fechner, von Helmholtz) gelegt, seine kommunikationstheoretische Fassung hat ihm Gregory Bateson gegeben. Um noch einmal Dilts zu zitieren: »Beim Neurolinguistischen Programmieren wird jedes Sinnessystem nicht nur als einfacher Input-Mechanismus begriffen.

⁵⁰ Eine spätere Arbeit, die bedauerlicherweise nicht realisiert wurde, die *Neue Lore Ley* (vgl. Klangskulpturen, S 1990-2 und S 1997-5) von 1986, hat von Huene einer anderen berühmten weiblichen Kunstfigur gewidmet. Bei dieser beweglichen Skulptur geht es auch um Kommunikation, aber diesmal nicht um den Ausdruck von inneren Prozessen und Befindlichkeiten, sondern um die Qualitäten von Haar, Physiognomie, Mimik und Körperbewegung, die den Betrachter anziehen und betören. Von Huene gründete seine diesbezüglichen Nachforschungen nicht auf NLP, sondern auf die Theoretiker der Physiognomik und Kinesik und auf eigene Umfragen.

⁵¹ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280.

⁵² Ebd.

Es wird auch als Verarbeitungssystem aufgefasst, das Verhaltens-Outputs einleitet und modelliert. Jeder Wahrnehmungskanal bildet einen dreiteiligen (Input-Repräsentation/Verarbeitung-Output) sensorisch-motorischen Komplex, der für verschiedene Verhaltensweisen verantwortlich ist. Zur ersten Phase, dem Input, gehört das Sammeln von Informationen und das Erhalten eines Feedbacks von der internen und externen Umgebung. Die zweite Phase, die Repräsentation/Verarbeitung, umfasst die Modellierung der Umgebung und die Bildung eines Entscheidungsschemas. Die Outputs sind die kausalen Transformationen des Repräsentations-/Modellierungsprozesses. Es ist dieses gesamte dreiteilige Netzwerk, auf das sich der Begriff Repräsentationssystem bezieht.«⁵³

In seinem rezeptiven Modus reagiert das System *Text Tones* wie alle Sinnesorgane auf Differenzen, auf die Unterbrechung der Stille und auf die interne Differenzierung der Töne nach Höhe und Rhythmus. »Wahrnehmungsfiler« bestimmen die Aufnahmefähigkeit für diese Eingaben: Es ist abhängig von der Überschreitung der Schwellenwerte, und es verarbeitet die Menge und Stärke der eingehenden Informationen nach einer eigenen Gesetzmäßigkeit – bei Sinnesorganen ist dafür gesorgt, dass der Effekt des Inputs nicht linear, sondern nach dem Logarithmus der Steigerung verarbeitet wird. Die zweite Phase sollte man im Sinne von NLP als die Herstellung von Repräsentationen bezeichnen, als Erfahrung von Erfahrung. Für diese gilt erst recht, was schon in der ersten Phase sich andeutete: »Die Landkarte ist nicht das Territorium.« (Alfred Korzybski) Die »Landkarte« gibt nach ihren Konventionen wieder. Von Huene hat diese Notwendigkeit in *Text Tones* durch eine gewissermaßen absolute, im »perfekten Ton« sich selbst vollendende Auslegung des Resonators dargestellt: »Ich wollte den Punkt finden, an dem die Frequenz der Luftsäule im Rohr genau der Frequenz des frei schwingenden Körpers entsprach. Aus dieser Gleichung ist die Länge des Rohres abgeleitet.«⁵⁴ Der Rest, der dritte Schritt, ist Output, ist Erwartung und Verarbeitung von Feedback. Man kann sich diese Zusammenhänge mithilfe der klassischen Operation einer Zusammenführung von Textquelle und Werk klarmachen; man kann aber auch eine Art Blue Print befragen, den der Künstler selbst mitgeliefert hat. Im Grunde sind es immer zwei Pläne, die den Arbeiten von Huenes zugrunde gelegt sind: Ein effektiver Schaltplan, der den Regeln der Elektrik und Elektronik entspricht, und eine Art »mental map« oder eben »representation«, die es jetzt näher zu erläutern gilt. Von Huene hat in mehreren Durchgängen sein gesamtes Œuvre der Klangskulpturen in diagrammatischer Form expliziert. Der Anlass waren in der Regel Vorträge, darunter der im Sommer 1991 am Getty Center in Santa Monica gehaltene *Getty Talk*. Diese Diagramme sind die zeichnerisch-zeichenhafte Überbietung jener kanonisch erstarrten Dia-Serie, die US-amerikanische Künstler/innen bei öffentlichen Auftritten zu zeigen pflegen. Dient dort das einzelne Lichtbild als »cue card«, sind es hier Text-Bild-Diagramme, die weniger die Beschreibung zentraler Werke, als die Darstellung von deren komplexen Voraussetzungen unterstützen (Mind Maps, The Getty Talk, D 1991-1–13).

Bestimmt sind sie nicht mit den Tafelzeichnungen von Joseph Beuys zu vergleichen, die den Prozess des Vortragens und öffentlichen Denkens nachbilden und am Ende eher als Palimpseste, denn als Schaubilder bestechen. Von Huene benutzte diese Blätter anstelle eines Manuskriptes; es waren Partituren, sie speisten den Vortrag, nicht umgekehrt. Auch wäre es nicht richtig, diese Zeichnungen, die er selbst »mind maps« nannte, im strengen Sinne als »mental maps« zu bezeichnen, denn als spontane und idiosynkrati-

⁵³ Robert Dilts 1983, Teil II, S. 5 f.

⁵⁴ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280.

sche Vergegenwärtigung unübersichtlicher Sachverhalte wird man sie nicht verstehen dürfen. Stärker als die subjektive und momentane Verfügung ist dann doch der Wille zur Disposition, zur Klärung und Erklärung. Zum Glück muss man sagen, denn so stehen diese »comments on comments on comments« uns als nicht immer einfach zu lesender, aber doch in systematischer Absicht verfasster Subtext des Schaffens von Huenes zur Verfügung.

Dass der Künstler mit Umsicht anordnete und gliederte, ersieht man schon daraus, dass er die Blattfläche gleichmäßig nutzt, während »mental maps« typischerweise ungleiche Verteilungen von Informationen aufweisen. Was aber auch nicht heißt, dass das Ganze nach Power-Point-Art stillgestellt wird. Außer der elementaren Verteilung nach Mitte und Rand gibt es keine dominanten Ordnungsfiguren wie etwa konzentrische Kreise, Bäume, antithetische Listen, in die die entsprechenden Positionen eingetragen werden. Ad Reinhardt hatte in seiner Kunstgeschichte in diagrammatischer Absicht solche bewährten Sortierhilfen benutzt; dies aber auch nur in ironischer Hinsicht. Er wollte mit diesen schematisch oder organisch wirkenden Mustern das Bedürfnis nach einer Ordnung des nicht Systematisierbaren im Reich der Kunst befriedigen und damit karikieren. Die Vorgaben von geometrischen und natürlichen Figuren spielen bei von Huene also eine geringe Rolle, er ist hingegen jederzeit bereit, dynamisierende und ikonische Elemente einzusetzen, die den ältesten Anweisungen der Mnemotechnik entsprechen, die Erinnerung an bestimmte Sachverhalte durch »stechende Bilder« zu mobilisieren. Man könnte weitgehend sagen, dass die komprimierten Werkskizzen im Zentrum der Blätter eine solche Trigger-Funktion haben – von ihnen geht jedenfalls alles aus.

Die hauptsächlichen Figuren der Disposition sind Kästen und »Schwingen«, Kästen für die Werkabkürzungen und die wichtigsten Kapitelüberschriften und Schwingen für die ausführenden Passagen, für die Begriffe, Daten, Worte zusammenhängender Sätze, die über lang gestreckte und variabel aufgehängte Bögen verteilt werden. Manchmal erinnern die so entstandenen Formationen an Wolken, manchmal an Gehirnlappen. Auf jeden Fall ist ihr Ausdrucksmoment auf der Seite des frei Verlaufenden, Rhythmischen, organisch sich Organisierenden zu finden. Aus größerem Abstand betrachtet, kann das Gesamt dieser ausschwingenden Bögen an Mobiles erinnern – man vergleiche ein undatiertes Diagramm (Mind Maps, D/S o. D.-4), das die ausführlichste Aufarbeitung in Sachen NLP darstellt und dem TOTE-Schema gewidmet ist, einer Reiz-Reaktionskette mit eingebautem Feedback: Test-Operate-Test-Exit.⁵⁵ Die Formation in der 11-Uhr-Position folgt dem klassischen Calder-Modell eines Mobile mit den primären, sekundären und tertiären Ästen, dem Hauptabzweigungspunkt, der sich aber selbst in exzentrischer Position befindet und durch ein stark belastetes Nebenzentrum austariert wird, und einem steil aufsteigenden Ast, der irgendwie durch die ganze labile Konstruktion nach oben gehoben wird. Man muss sich das Gegenteil dieser hängenden Konstruktionen, das Klammerdiagramm und seine hierarchische Anordnungsweise, vergegenwärtigen, um die Denkform dieser Lehre besser zu begreifen: Sie ist nicht gut im Klassifizieren; logische Typen und Feedback-Prozesse, das heißt sich aufschaltende Vorgänge sind ihr wichtiger als Deduktionen aller Art.

Aber das ist wie gesagt nur die eine Form der »Repräsentation« – die Kästen sind die andere. Vor allem wenn sie selbst diagrammatisch gefüllt sind, sprechen sie von der Verwurzelung dieser Theorie in der Kybernetik beziehungsweise rekurren auf ein

⁵⁵ Robert Dilts 1983, Teil II, S. 28 ff.

simples Verständnis derselben. Sie folgen dem technoiden Modell von Blackbox und Schaltplan. Eine entsprechende diagrammatische Zeichnung von Gregory Bateson können belegen, wie die Konzentration der Darlegung sich ganz auf die Füllung der Box richtet und wie unverbunden und hilflos die schriftlichen Zusatzerklärungen angebracht sind, wie unbefriedigend auch der Versuch ausfällt, den Kasten in einen übergeordneten Zusammenhang einzuordnen. In dieser Hinsicht ist das von Huene'sche Grafem, das die »Flügel des Geistes« zum Schwingen bringen möchte, nicht nur effektiver, sondern auch expressiver. Aber es bleibt der Widerspruch zwischen Box und Schwinge, ein vermutlich notwendiger Widerspruch, der sich durch fast alle Partituren zieht.

Wir wollen diese Beobachtungen anhand von Diagrammen zu *Text Tones* verfolgen. Kästen sind die dominierenden, die Hauptthemen umfassenden Figuren im Getty-Vortrag (Mind Maps, D 1991-10). Einige der Überschriften lauten: »Redefine Sound Sculpture« (12 Uhr), »Description« (2 Uhr), »Absolute Pitch I«, »Absolute Pitch 2: Technical«. Die darunter liegende Ebene der Informationen ist mehr oder minder konsequent in Schwingenformationen an die Kästen bzw. aneinander gehängt. Ein Gutteil der Stichworte betrifft die Geschichte der Akustik und deren Gesetzmäßigkeiten, soweit sie für das besondere Anliegen des Künstlers von Relevanz sind. In der Version (Mind Maps, D/D 1992-6), die dem INTERFACE-Vortrag (Hamburg 1992) zugrunde liegt, hat von Huene, dem Charakter der Tagung entsprechend, einen Cluster (in der 2-Uhr-Position) beigelegt, der sich mit den technologischen Voraussetzungen seiner Apparate befasst. Dafür ist der musik- und kunsthistorische Teil weggefallen, der im Getty-Vortrag über dem Werkblock schwebt. Die INTERFACE-Version engagiert sich auch viel stärker, wenn es um die theoretischen Grundlagen einer Kunst geht, die als »comments on comments« (versus »art as comment on world«) ausgewiesen wird (4 Uhr). In der 11-Uhr-Stellung finden wir einen grafisch elaborierten Selbstkommentar. Wir verstehen ihn so, dass die Objektkunst des Minimalismus sich durch Enthaltbarkeit definierte (»purification through denial«): Entsprechend abwehrend fällt ihre Geste aus, die in das Kommunikationsmodell der *Text Tones* hineinragt, das als Feedback Loop geschlossener erscheint als die aus den zersplitterten Elementen der Verweigerung und Dissoziation entstehende Minimal Art. In einem dritten Blatt,⁵⁶ das als Brouillon und nicht als fertige Partitur anzusprechen ist, wird noch expliziter auf die theoretischen Grundlagen eingegangen. Der »Feedback Loop with Audience(!)/Observer« (4 Uhr) hat zum Ziel, dass die »Person sich selbst in und mit der Skulptur identifiziert« (5 Uhr). Dieser Cluster wird links (im 7-8-Uhr-Bereich) durch zwei farblich kontrastierende »Lappen« ergänzt, die die Genealogie des Programms skizzieren: »Gregory Baetson« (!) mit Angabe der von ihm befruchteten Disziplinen und einem seiner zentralen Merksätze: »Die Objekte oder Personen kommunizieren nicht, sie treten in Kommunikation miteinander.« Dies ist in der Tat ein Schlüsselsatz, auch für von Huene, auch für *Text Tones*. Er ist den wiederum andersfarbig gehaltenen Aussagen darüber (im 9-10-Uhr-Bereich) vorgeordnet; sie sind strukturell nicht bewältigt und tauchen auf dem INTERFACE-Blatt (Mind Maps, D/D 1992-6) im 12-Uhr-30-Sektor geordneter und angebundener wieder auf. Die Stichworte sind »pacing« (Schrittmachen) und »leading« (Führen), die zwei im Verbund auftretende therapeutische Techniken des NLP aufrufen. Der »Programmer«, wie NLP den Therapeuten nennt, hat die Verhaltensauffälligkeiten des »Klienten« oder »Programmee« so gut erkannt, dass er durch sein eigenes sprachliches und somatisches Agieren diese Muster während der Behandlung im Klienten hervorbringen, rhythmisieren, verstärken oder abschwächen kann. Es ist nicht klar, wie diese Form von Metakommunikation in *Text*

⁵⁶ Abb. S. 126, München/Duisburg/Hamburg 2002.

Tones wirksam wird. Die Zeichnung des Mundes mit der Blase »Speech«(!) und der von ihr ausgehenden »Patterns« sowie der angehängten Schwingen »Pacing« and »Leading« erweckt den Eindruck, als würde der Sprecher die Apparate gezielt »programmieren«. Wenn das von Huenes Absicht war (»Die Objekte oder Personen kommunizieren nicht, sie treten in Kommunikation miteinander.«), dann hätte er an dieser Stelle einen mehrphasigen Lernprozess andeuten müssen, der von einem einfachen Reiz-Reaktions-Vorgang über Akte der bewussten Stimulierung bis zu Formen des Testens reicht. Aber vielleicht verstehen wir Nichtadepten des Systems diese Angaben auch falsch oder nur ungenügend. Umso wichtiger ist es, den Hinweis auf die Gebrauchsanweisung gegeben zu haben.

Wenn wir sagten, dass diese Schaubilder genetische Informationen enthalten, dann meinten wir nicht werkbiografische Angaben. Das wissenschaftliche Ideal dieser Notate erfüllt sich in ihrem Absehen vom »Nur-Persönlichen«. Ebenso auffällig ist der Verzicht, über Bedeutungen zu sprechen. Die Legitimation liegt hier eindeutig im Verfahren. Das alles unterscheidet von Huenes theoretischen Habitus von dem seiner jüngeren Kollegen und Kolleginnen, die Biografisches zusammen mit Sinnfragen in den Vordergrund stellen und das Diskursive als Mitteilungs- und Denkform pflegen – der dazugehörige Äußerungstyp ist das Interview und mit ihm die lineare Anordnung, also der Gegensatz der verräumlichten und komplexen »Auseinanderlegungen« von Huenes. Die Installation *Text Tones* entspricht als relationales Raumgebilde und Raumgeschehen dieser grafischen Denkweise, nur dass die Komponenten auf charakteristische Weise umverteilt sind. Die Mitte von *Text Tones* ist frei. Wo im Diagramm das Werkemblem sitzt, gehen jene energetischen Entladungen nieder, die in der Zeichnung die Peripherie beleben.

Um aber noch einmal zum Stichwort »genetische Informationen« zurückzukommen. Niemand wird bei der Auswertung dieser Schaubilder so naiv sein, eine 1 : 1-Entsprechung von Input-Werkentstehung und Output-Werkerklärung anzunehmen. Wie bei allen kreativen Vorgängen sind der »Kontext der Entdeckung« und der »Kontext der Rechtfertigung« zweierlei Dinge. Der »Kontext der Rechtfertigung«, der u. a. durch die Diagramme und die Vortragssituation hergestellt wird, muss auch deren Eigengesetzlichkeit akzeptieren. Im Fall der Diagramme wird er nicht selten zum Anlass einer zweiten, nicht nur dienenden Schöpfung. Immer aber gilt, was Gregory Bateson in die linke untere Ecke eines seiner Diagramme setzte: »Es ist nicht endgültig, aber gut genug, um damit zu spielen. GB.«⁵⁷

⁵⁷ Gregory Bateson 1988, S. 104.

Horst Bredekamp
Die Tiefe der Oberfläche

Zergliederung und Schöpfung

Als sich die autonome Härte der Minimal Art und die virtuose Plakativität des Pop in den frühen sechziger Jahren gegen den Abstrakten Expressionismus in Szene setzten, war es für junge Künstler so gut wie selbstverständlich, sich an diesem Terraingewinn der Erkundung von Raumgeometrie oder der fröhlichen Expansion des Figürlichen zu beteiligen. Nach dem Studium der Kunst an der University of California und am Chouinard Art Institute in Los Angeles entschied sich Stephan von Huene im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen jedoch nicht für New York, sondern für Kalifornien als dem Ort der künstlerischen Herausforderung. Beeindruckt von der Kunst der »Primitiven« war er von der Nähe zu Ursprungskulturen, wie sie Kalifornien bot, stärker angezogen als von der theoretischen Überfrachtung der Kunstszene an der Ostküste.⁵⁸

Ein Ergebnis dieser Entscheidung waren die zwischen 1961 und 1964 geschaffenen Serien von Zeichnungen, deren groteske und unheimliche, aber auch erotische und ironische Motive zwar an Max Ernsts Mischwesen oder auch an die gequälte Puppenwelt Hans Bellmers erinnern,⁵⁹ aber an keinen der herrschenden oder kommenden Stile anschlossen. Die Zyklen enthüllen monströs humanoide Kreaturen in immer neuen Schöpfungs- und Verwandlungsformen. Mit ihren idolhaften Katzen und Vögeln sowie den Motiven der Zeugung und Befleckung, der Einschwärzung gottähnlicher Gestalten und der Verwendung verschlüsselter Wörter bilden sie eine surreal verdunkelte Welt. Auf einem dieser Blätter stürzt von rechts eine tintorettohaft fliegende Gestalt herab (Pasadena Federzeichnungen, D 1961-37), um einen Schöpferkreis in die Erde zu zeichnen, aus dem sich mechanische Körperteile zu einer weiblich-männlichen Göttergestalt aufrichten, die wie nach einem Konstruktionsplan aus Schnittmustern zusammengesetzt wird. Nach links hin wendet sie sich zu einem diffus wolkenhaft weiblichen Gegenüber. Die mit schweren Brüsten ausgestattete Person wird durch den Lichtstab einer schwarzen Figur erleuchtet, die sich aus dem Unterkörper einer in die Erdoberfläche eingetragenen Umrissgestalt erhebt. Entfernt erinnern die biomorph erzeugte, schwellend weibliche Gestalt und das okkult-mechanische Wesen der rechten Bildhälfte an die Grundelemente aus Marcel Duchamps *Großem Glas*, die hier allerdings nicht vertikal hierarchisiert, sondern horizontal zugeordnet sind.

Auf anderen Blättern sind diese beiden Pole in die Extreme von Zergliederung und Schöpfung getrieben. Eine mächtige Frauengestalt, den schwarzen Hauch des Todes ausatmend, hält auf einer der Zeichnungen die Fingerschere in der rechten Hand, um mit der Linken die Trophäe eines abgetrennten Armes emporzuheben (Pasadena Federzeichnungen, D 1961-52). Links über ihr hängt eine Gliederpuppe an einem Gerüst. Bei dieser weist ein Pfeil auf die Zugehörigkeit der Brust zum Oberkörper, und auch die rechte Bildhälfte ist von Körperteilen ausgefüllt, deren Zahlen, Sterne, Pfeile und Wörter als Bauplan einer Rekreation dadaistischer Maschinenkörper zusammenwirken.

⁵⁸ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 284.

⁵⁹ Brief von William Wilson an Petra Kipphoff, 13. Mai 2002, Nachlass Stephan von Huene.

Der Künstler hat seine Anregungen und Quellen nicht preisgegeben, und daher kann nur gemutmaßt werden, inwieweit ihn seine Herkunft aus einer ausgewanderten deutschen Pietistenfamilie geprägt hat. Mehrfach hat von Huene berichtet, dass er, in einer deutschsprachigen Familie aufwachsend, Englisch wie eine Fremdsprache auf der Straße lernen musste.⁶⁰ Die gruseligen Schneideszenen in Wilhelm Buschs Narrheiten und Wahrheiten oder auch in Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter, den von Huene als Erinnerung an die Kindheit in seiner Bibliothek bewahrt hatte, könnten als dunkle Traumgesichte in den Schneidefiguren weitergewirkt haben.

Einen besonderen Platz in von Huenes Bibliothek nahm auch das Anatomiebuch *De humani corporis fabrica* von Andreas Vesal (1543) ein. Die Körper waren hier in den Posen antiker Statuen schichtenweise bis auf die Sehnen und Knochen zergliedert,⁶¹ um die Analyse und Heilung des menschlichen Körpers auf eine neue Grundlage zu stellen. Zur Erklärung des mythischen Charakters der Figuren von Huenes aber reichen diese Bezüge nicht aus. Vielmehr könnte der Umstand eine Rolle gespielt haben, dass Johann Valentin Andreae, dessen *Chymische Hochzeit* von 1616 zu den Programmschriften der Rosenkreuzer gehört hatte, ein Vorfahre von Huenes war. Seine Schrift *Christianopolis* von 1619 war eine bedeutende, Francis Bacons *Neu-Atlantis* inspirierende Technikutopie. Da dieses Buch erst später in die Bibliothek von Huenes gelangte, ist ein unmittelbarer Zusammenhang nicht zu rekonstruieren, aber angesichts der biologischen und mechanischen, gestaltenden und zerstörenden Schöpfungsakte der Ikonografie der Rosenkreuzer ist eine zumindest atmosphärische Entsprechung zu vermuten.⁶²

Die Transparenz der Haut

Das okkult mythologische Motivreservoir zielt jedoch nicht auf die Remythisierung einer gnadenlos aufgeklärten Welt. Vielmehr bietet das Wechselspiel von Zerstörung und Schöpfung immer neue Facetten der erkenntnistheoretischen Erfahrung, dass Bilder, Wörter und Töne niemals nur sie selbst sind. Sie repräsentieren Widersprüche, die sich nicht unmittelbar zu zeigen vermögen.

Den Schlüssel zur Erfahrung einer dissonanten Welt bilden die *Smoke Drawings*, Rußzeichnungen von 1964. Auf einem dieser Blätter fliegt ein X aus dem Mund der monströsen, doppelgeschlechtlichen Figur (Rauchzeichnungen, D 1964-16). Dieses griechische Chi hat ikonografisch eine Fülle von Bedeutungen, die vom Christusmonogramm bis zum mathematischen Symbol für das Unbekannte reichen. Wie von Huenes Körpermodelle immer wieder zeigen,⁶³ handelt es sich bei ihm zunächst um ein Zeichen, das in ungeschlossener Form einen Körper oder eine Zone markiert, in seiner gelösten Gestalt aber wie das sichelähnliche Schneidewerkzeug einer Zergliederung wirkt. Entsprechend ist links gezeigt, wie ein Körper kopfüber in seine Bestandteile aufgelöst wird. In dieser Aktion wird das fliegende X offenbar vom linienhaften Fortsatz eines satyrhaft spitzen Phallus unterstützt, und auch der wie eine phalloide Nabelschnur hervorgehobene, durch die Signatur des Künstlers betonte Bauchfortsatz scheint sich an dieser Zerteilung der Figur wie eine Säge zu beteiligen.

⁶⁰ Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 3.

⁶¹ Zu diesen Illustrationen zuletzt Daniela Bohde 2002.

⁶² Michael Maier 1964. In diesem Rahmen könnte schließlich auch der Mythos von Osiris, der von seinem Bruder Seth getötet und zerstückelt und von Isis wieder zusammengesetzt wird, Anregungen gegeben haben.

⁶³ Stephan von Huene 1988, passim.

Das Gegenblatt (Rauchzeichnungen, D 1964-15) variiert dagegen die Schöpfung in Gestalt einer Adamsfigur, wie sie von der Decke der Sixtina her bekannt ist. Die mächtige, von rechts herbeischwebende Göttin nähert die Rechte dem rüssel- und schlangenartig sich aufrichtenden Phallus des auf dem Boden liegenden Mannes, wobei sie diesen ebenso wenig berührt wie Michelangelos Schöpfergott den Finger Adams. Das Pneuma der Schöpfung kommt als ein Schrägkreuz X aus dem Mund, das mit seiner Blasenhülle nicht die Zerstörung, sondern die Verbindung markiert.

Wie weitere Zeichnungen dieser Jahre und später für den Unterricht entstandene Musterblätter zeigen,⁶⁴ verwendete von Huene das komplexe X in einer jeweils planen oder perspektivisch verkürzten Form, um die Stellung von Körperteilen im Raum zu definieren. Da das Schrägkreuz der Mundblase nach oben hin verkürzt ist, hat es eine leicht nach hinten in den Raum gekippte Stellung und zeigt die Vertiefung der geruhten und eingeritzten Oberfläche.

In diesem breit eingetragenen Kreuz konzentriert sich das kunst- und erkenntnistheoretische Grundproblem. Es handelt sich um die Spannung der Oberfläche als einer sich zwischen physischen und nicht-physischen Sphären aufbauenden Zone. Durch den Ruß ist der Bildgrund eine verbrannte, wie entmaterialisierte Fläche, in die von Huene die Linien und Schatten der Figuren einritzte, während er deren Körper durch Abdrücke der Ballen und Finger seiner eigenen Hände füllte. Die Hautfurchen werden so nach dem Muster des Gesichtsabdrucks Christi im Tuch der Veronika zur Physiognomie der Körper seiner Bildfiguren.⁶⁵

Bei einer hellen Grundierung verdecken die eingetragenen Linien und Körperabdrücke wie etwa bei Yves Kleins blauen Bildern den Malgrund, wohingegen von Huenes Handlinien diesen freilegen.⁶⁶ Indem die eingedrückten Furchen die Oberfläche des Bildes zu einer »Hautgrenze« machen, »wo sich die äußere und die innere Welt treffen«, kreuzt diese den Widerspruch von geschlossenem Malgrund und Durchsichtigkeit: »Es ist eine Oberfläche, und sie ist transparent.«⁶⁷

In Assemblage-Bildern aus Ruß, Acryl und schwarz eingebrannten Kleidern wie *EFACK* (Malerei, A 1963-3) und *KESP* (Malerei, A 1963-4) hat von Huene in diesen Jahren das Prinzip verstärkt, die Oberfläche als einen Ort zu verstehen, dessen Figürlichkeit auch zugleich als Relief und als räumlicher Durchblick zu begreifen ist. Ohne jede formale Verbindung mit dem Abstrakten Expressionismus oder auch der Minimal Art zielt die Fragestellung der Zeichnungen doch auf ein gemeinsames Problem. Wie der Abstrakte Expressionismus die Bewegung des Malauftrages auf der Oberfläche inkarniert, so konstruieren die scharfkantigen Raumdefinitionen unsichtbar sich fortsetzende Räume. Bei von Huene wird die geschlossene Oberfläche transparent, um der durch keine Rationalisierung aufzuhebenden Irritation Ausdruck zu geben, dass sie grundsätzlich über sich selbst hinausweist.⁶⁸

⁶⁴ Zeichnungen, D 1964-1, Untitled (FARAN); Stephan von Huene 1988, S. 41, oben rechts.

⁶⁵ Gerhard Wolf 1998.

⁶⁶ Luther und die Folgen für die Kunst 1983, S. 604; Glaube Liebe Hoffnung Tod 1995, S. 446.

⁶⁷ Stephan von Huene 1973.

⁶⁸ Vgl. zur Ikonologie der Haut-Oberfläche Claudia Benthien 2001, vor allem S. 222 ff. und 265 ff.

Vom Rußrelief zum Bildwerk

Es war nur konsequent, dass von Huene noch während des Jahres 1964 die Oberfläche der Zeichnungen in die Sphäre der Skulptur erweiterte. Die reliefierten Assemblagen und streng genommen auch die Rußbilder hatten bereits die Grenze zur Dreidimensionalität überschritten. In der Bakersfield-Serie von 1964 (Skulpturen, S 1964-2-4) schuf der Künstler dann Skulpturen, in denen er neben Holz, Metall und Leder auch Brot verwendete, um die Gebilde mit dem Stoff einer transsubstanzierten Lebendigkeit zu versehen. Die Bildwerke wurden mit Blick auf Bakersfield geschaffen, eine alte Farmerstadt nahe Los Angeles, in der von Huene von der bizarren Materialität der Ledersättel und Cowboyausrüstungen, aber auch von den Resten der indianischen Kultur beeindruckt worden war.⁶⁹ Zu der Präsenz dieser Skulpturen, welche die pseudolebendigen *Technological Reliquaries* Paul Theks von 1965 vorwegzunehmen scheinen,⁷⁰ hat sich von Huene von seinem Studium ethnologischer Kunst inspirieren lassen, das er zur selben Zeit an der University of California Los Angeles absolvierte.⁷¹ Vermutlich hat der von ihm hoch geschätzte Systemtheoretiker Gregory Bateson, dessen ethnologische Studie *Naven* im Jahre 1958 in zweiter Auflage erschienen war, eine prägende Rolle gespielt.⁷² Dessen Überzeugung, dass die nicht erklärbare magische Kraft von Kunstwerken als Wirkung eines realen Surrealismus zu erklären sei, hat von Huene sich aus dem Transfer ethnologischer Riten in die Kunst klarzumachen versucht.⁷³

Die Utensilien der Farmer und die Spuren der Eingeborenen, die in den kurz darauf geschaffenen Skulpturen *Cigar Indian's Foot* (Skulpturen, S 1966-2), *Hermaphroditic Horseback Rider* (Skulpturen, S 1966-3) sowie schließlich *Marriage of the Cigar Store Indian's Daughter* (Skulpturen, S 1966-4) präsent sind, ziehen aus diesem ethnologischen Gehalt eine totemähnliche Kraft. Sie wird noch dadurch verstärkt, dass das Leder wie ein Überzug über den als Knochen erachteten Holzkernen erscheint und damit eine eigene Lebendigkeit als »Haut« repräsentiert.⁷⁴

Die Hautmetaphorik der Rußzeichnungen führt von Huene hier leitmotivisch fort. In einem programmatischen Rückblick hat er 1974 betont, dass er vor allem am »Finden (oder Definieren) der Oberfläche« interessiert gewesen sei: »Dies ist auf ein formales Problem bezogen. Die Oberfläche ist der Ort einer Gestalt, an dem sich Figur und Grund austauschen; sie durchdringen sich räumlich und werden Oberfläche. Barnett Newman nannte dies >den Ort, für den es kein Wort gibt< (Allan Kaprow berichtete dies). Es ist ein mystischer Ort.«⁷⁵

Diese Selbstbeschreibung von 1974 war nicht nur retrospektiv, vielmehr hat von Huene die Qualität der Oberfläche auch später in immer neuen Materialien und gewandelten Status- und Bewegungsformen getestet. Von Anfang an wertete er das Diktum Newmans, dass für die Irritation der Oberfläche keine angemessenen Worte vorhanden sind, als Herausforderung, die Sprache nicht etwa als Medium auszublenden, sondern den

⁶⁹ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 284.

⁷⁰ Paul Thek 1995, S. 44 ff.

⁷¹ Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 4.

⁷² Gregory Bateson 1958, vgl. dort Plate xxvii mit der Marriage-Skulptur.

⁷³ Stephan von Huene 1973; vgl. Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 284.

⁷⁴ Stephan von Huene 1973.

⁷⁵ Ebd.

Prozess der Transzendierung der Oberfläche auch auf diese zu beziehen und Bildformen, Buchstaben, Wörter und Töne in einer gemeinsamen Sphäre zu verbinden.

Von Wörtern zu Klängen

So treten neben Sternen, Kreuzen und Zahlen auch Buchstaben als Kontakt- und Bindemittel der zergliederten Leiber auf. Da sie an den Körper gebunden sind, vermitteln sie im Verein mit okkulten Wörtern eine jenseits der Sprache liegende Semantik. Wie die Oberfläche nicht nur Ebene, sondern »Hautgrenze« von Figur und verkörperlichem Raum ist, so bilden die Sprachelemente Kreuzungen von Bedeutung und Klang. In einer Notiz vom November 1999 hat von Huene wie im Rückblick auf seine frühen Zeichnungen von einer Emanzipation der Wörter von ihrer Bedeutung und von ihrer Befreiung in den Klang gesprochen.⁷⁶ Es handelt sich um einen Versuch, die Beschränkung der Sprache auf Wörter und Texte zu überwinden, wie es ein unbetitelttes Blatt des Jahres 1964 vorführt. Es verbindet das Motiv der Körperzergliederung und des Wiederaussetzens mit dem der Leiblichkeit der Wörter und Töne, indem Tuben entweder Kopf und Kehle ersetzen oder aus dem Gesäß ragen (Zeichnungen, D 1964-22), während sie auf anderen Blättern auch aus dem Bauchnabel treten. Vor allem diese Körpertöne hat von Huene immer wieder als ein Lautpneuma gezeichnet, als habe er das befreiende Lachen Michail Bachtins mit dem Grauen jener Musik, wie sie bei Hieronymus Bosch auf das Gesäß eines Malträtierten tätowiert ist oder in Flöten und Tuben aus dem After kommt, verbinden wollen. Zeichen und Töne sind hier mit Körper und Haut verwoben.⁷⁷ Indem sich Wörter in diesen Zeichnungen als ein gesamtkörperliches Ereignis artikulieren, welches die nicht hörbaren Gesten ebenso wie die nicht sprachlichen Körpertöne einbezieht, bestärkte von Huene jene Tradition, welche die Sprache als »leib-seelische Einheit«, also als »Gestalt« begriff,⁷⁸ oder auch eine futuristische Überwindung der Wortsprache propagierte.⁷⁹

Von Tönen zu Automaten

Einen Schlüssel für dieses Verfahren, das über die Körpertöne zu Installationen von Klangautomaten führte, bietet eine der Zeichnungen (Mind Maps, D 1991-3), mit deren Hilfe von Huene einen Vortrag am Getty Center von Los Angeles im Jahre 1991 skizzierte, *The Getty Talk* (Zeichnungen, D 1991-1-13). Als »historical reference« seines Werkes hat er dort rechts unten auf den italienischen Futurismus verwiesen.

Die zweite Anregungsquelle ist die Geschichte der Automaten seit der Renaissance. Von Huene war 1964 auf einen geschnitzten Holztiger des Londoner Victoria & Albert Museums gestoßen, der ihn vor allem als Klangautomat beeindruckte (Klangskulpturen, S 1967-1, Vergleichsabb. *Tipu's Tiger*). Die vor 1799 geschaffene, ehemals im Besitz des indischen Sultans Tipu Sahib befindliche Bestie, die sich in einen liegenden Engländer verbeißt, geht vermutlich auf eine Begebenheit von 1792 zurück, als ein dem Sultan feindlich gesonnener Engländer von einem Tiger angefallen wurde.⁸⁰ Der Körper der

⁷⁶ Zettelnotiz vom 15. 11. 1999; vgl. Achatz von Müller, Grenzgänger, Grenzverschieber. Der Künstler als Lehrer, S. 66-85.

⁷⁷ Reinhold Hammerstein 1974, S. 100, Abb. 160 und S. 108, Abb. 174.

⁷⁸ Reinhart Meyer-Kalkus 2001, S. 55.

⁷⁹ Joan La Barbara 1979.

⁸⁰ Annette Beyer 1983, S. 97.

Bestie birgt eine Drehorgel, deren Töne, die von Huene als Gespräch des Raubtieres begriff,⁸¹ durch die Seitenöffnungen entweichen. Hier ist die von der konzertanten Befrachtung gelöste Musik ein unmittelbar körperliches Element der Maschine selbst geworden.

Dieser skulpturale Musikautomat inspirierte von Huene zum zwischen 1964 und 1967 geschaffenen *Kaleidophonic Dog* (Klangskulpturen, S 1967-1), der im Besitz des Los Angeles County Museum of Art ist. Die Lage des Engländers ironisch imitierend, liegt der »vieltönende Hund« auf dem Rücken, um die Vorderläufe bewegen und mit dem Maul schnappen zu können. Den zergliederten Figuren der Zeichnungen verwandt, weist der Hund statt des Hinterteils geschwungene Pfeifen auf. Ihre Töne wie auch die der Holztrommel und des Xylophons werden durch einen Staubsauger-Vakuumantrieb erzeugt, der seinen Luftstrom über Lochstreifen so unterschiedlich verteilt, dass ständig neue Bewegungs- und Tonkorrespondenzen entstehen. Die futuristische »Krachmusik« ist hier mit den autonomen Bewegungen einer Automatenfigur verbunden.

Auf seiner Vortragsskizze hat von Huene diesen historischen Wurzeln seine persönliche Entwicklung sowie Einflüsse und Fragestellungen gegenübergestellt: die sprachliche »Gespaltenheit«, die zwischen 1962 und 1964 geschaffenen Zeichnungen, die Dimension von Sprache als Klang und, davon ausgehend und durch einen Pfeil ausgewiesen, den Einsatz von Bildwerken. Von oben wehen entsprechend die Generalthemen heran, von denen von Huenes Werk bestimmt wird: die Überführung von Sprache, Wörtern und Namen in eine »Meta«-Musik, die physische Präsentation von Musik, die kinästhetische Übertragung des Visuellen und Auditiven. Schließlich kommt die Überzeugung hinzu, dass die durch die Materialität der mechanischen Musik hergestellten Klänge keinesfalls reproduktiv, sondern produktiv sind. In diesem Zusammenhang war für von Huene die Auseinandersetzung mit Adornos Schriften zur mechanischen Musik von Bedeutung; im Zentrum des unteren Feldes führt ihr Strang zur »historical reference«.⁸²

Nicht ohne Grund hat von Huene in dieser Mind Map-Skizze den *Kaleidophonic Dog* als ein Schlüsselwerk beschrieben. Er wirkt wie ein Scharnier zwischen den Zeichnungen, die er verkörperlicht, den Klängen, die er stochastisch mechanisiert, und der Bewegung, deren Antrieb er in das Objekt selbst verlegt.

Reduktionen: Vom Konzert zur befreiten Stille

Im Jahr der Vollendung von *Kaleidophonic Dog*, 1967, ist eine Reihe von Werken entstanden, welche die Befreiung der Wörter zu Tönen auf die Musik übertragen. Dieser Prozess vollzieht sich durch eine fortwährende Mechanisierung. So lässt *Tap Dancer* (Klangskulpturen, S 1967-2)⁸³ die Schuhspitzen eines Tänzers auf einem Holzsockel steppen, wobei ein rhythmisches Klacken entsteht, das die Bewegungen der Schuhe untermalt. Fakultativ kann der pneumatische Antrieb durch die Öffnungen im Sockel gesehen und nachvollzogen werden, als solle die Rationalität der Mechanik verdeutlicht werden, um die Magie der autonomen Bewegung desto stärker zu betonen.

⁸¹ Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 2.

⁸² Sie waren von Thomas Levin für die Zeitschrift *October* im Herbst 1990 herausgegeben worden; diese Ausgabe hat von Huene vermerkt.

⁸³ Stephan von Huene 1973; vgl. Mind Maps für den Vortrag am Getty Center, Nr. 2 (The Getty Talk, D 1991-1-13).

Hierzu gehört auch ihr reduktionistischer Gestus, der sich bis zur »Ertönung« des Nichts steigern wird. Während der *Kaleidophonic Dog* ein kompliziertes Ensemble verschiedener Bewegungs- und Tonspuren repräsentiert, konzentriert sich das klackende Steppen der Schuhe auf die entscheidende Frage der Klangskulptur, wie das Gesehene klingt und wie das zu Hörende aussieht.⁸⁴ Die steppenden Lederhosenbeine führen vor, dass Bewegung Geräusche erzeugt und Töne visuell zu erfahren sind. Für von Huene bezeugen die Bewegungen des *Tap Dancer*, dass Töne eine sinnlich-physikalische Dimension besitzen, und durch die Reduktion des Tänzers auf seine steppenden Lederhosenbeine wird die Musik aus ihrer neoplatonischen Entmaterialisierung befreit.

Eine gezielte Reduktion prägt auch die gleichfalls 1967 entstandene *Washboard Band* (Klangskulpturen, S 1967-3). Dieser humanoid-dadaistische Musikautomat führt in Bezug auf ein Orchester dieselbe Konzentration vor, welche die Beine des *Tap Dancer* für den gesamten Tänzer steppen lässt. Die unabdingbar zur Musik gehörenden Bewegungen der Dirigenten und Musiker und der haptisch-visuelle Charakter aller Töne werden in der *Washboard Band* in einem einzigen, mechanischen Spieler konzentriert. Diese Verkörperlichung der Musik und die Überführung konzertanter Musiker in Automaten transformiert ihre musikalische Substanz in Sichtbarkeit. Indem die Musiker ersetzt werden, tritt das Wesen ihrer Musik hervor.

In diesem Prinzip liegt der Grund des reduktiven Gestus der *Washboard Band*. Wie die zugehörige Skizze des *Getty Talk* vermerkt, liegt die Logik der »machine as virtuoso« darin, das Orchester bis auf eine »one man band« zurückzunehmen und schließlich selbst diesen letzten Repräsentanten des Konzertanten zugunsten der mechanisch in ihre Körperlichkeit befreiten Musik abzuschaffen (Mind Maps, D 1991-7).⁸⁵

In einer weiteren Konsequenz streifen die fünf 1969/70 geschaffenen Orgelpfeifenbündel der *Totem Tones* (Klangskulpturen, S 1969-1.1–1.5) alle anthropomorphen Züge ab. Sie entwickeln eine Beziehung zwischen Architektur, Sprache und Klang, wenn den zwischen zwei und vier Meter hohen Pfeifentürmen fotoelektrisch und mechanisch gesteuerte, aufeinander abgestimmte und modulierte Tonsequenzen entweichen. Da die klang-erzeugenden Gebilde architektonische Qualitäten besitzen, ziehen sie die Blicke nicht als figurative Form an, sondern füllen den Raum als Architektur aus.⁸⁶ In ihrer Vertikalität, die von Huene Wolkenkratzern ebenso wie den Totempfählen der North-West-Coast-Indianer entlehnt hat, bilden sie eine Alternative zu den horizontal zu lesenden Wörtern und Büchern.⁸⁷ In diesen tonproduzierenden Vertikalgebilden sah der Künstler die Töne selbst als Qualität der produzierenden Materie: keine externe Musik, sondern das innere Leben der Mechanik als Leibeinheit von Klang und Stoff.⁸⁸

Die beiden durch eine Oktave getrennten, aufeinander abgestimmten Pfeifen von *Totem Tone V* (Klangskulpturen, S 1969-1.5), die in ihrer Präsenz so unmittelbar physikalische Töne erzeugen, dass diese, wie von Huene es umschrieb, wie »Glas« zu hören sind, führten zur erneuten Reduktion der zwischen 1974 und 1976 geschaffenen *Glass Pipes*

⁸⁴ Stephan von Huene 1985, S. 6/7.

⁸⁵ Stephan von Huene 1973.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Stephan von Huene, Mind Maps für den Vortrag am Getty Center, Nr. VII (The Getty Talk, D 1991-1-13); ders. 1985, S. 8.

⁸⁸ Stephan von Huene 1973.

(Klangskulpturen, S 1974-1).⁸⁹ Sie füllen den zwischen ihren Eckpositionen sich auftuenden Raum simultan durch Töne, die von den elementaren Obertonreihen bis zum Atmen, Brummen und Kreischen reichen. Von Huene hat sie in Analogie zu jenem Schrei gesehen, der in Munchs lautlosem Brückenbild aus dem geöffnetem Mund der Figur kommt und in Tolstois Tod des Iwan Iljitsch den drei Tage währenden Todeston des »OOOOH« hervorbringt.⁹⁰

Die Glaspfeifenmusik des unablässigen Schreis treibt den Ton in jene Grenzzone, bis zu der die Stille als Äquivalent des Anikonischen reicht. Der Beziehung der Glaspfeifen von Huenes zu John Cages befreiter Musik waren sich beide bewusst, aber bei aller Nähe etwa zu *Silence 4.33* des kalifornischen Komponisten und Künstlers verstand sich von Huene als ungleich radikaler. Er versuchte nicht nur Cages *Silence*,⁹¹ sondern auch die Töne, die sich selbst noch in akustisch abgeschirmten Räumen durch die Eigengeräusche des Körpers ergeben, zu überwinden. Als Ort einer »Vibration« der Gegenstellung von Physischem und Nichtphysischem repräsentieren die *Glass Pipes* ein »wirkliches Überhaupt-Nichts«.⁹²

Wortwahl und Kontext sprechen dafür, dass sich von Huene mit dieser Evokation des materiellen Nichts auf Gottfried Wilhelm Leibniz' Bild des Gehirns als einer dunklen Kammer aus den *Nouveaux Essais* bezog. In ihr ist eine Leinwand mit den eingefalteten angeborenen Kenntnissen platziert, die in aufgespannter Form auf die einfallenden Bilder reagiert und neue »images« erzeugt. Diese »membrane« zittert daher in ständigen »vibrations« und »oscillations«, die dem Schwingen einer gespannten, einen Ton hervorbringenden Saite gleichkommen.⁹³ Indem diese vibrierende Leinwand als rezeptives und schöpferisches Hautorgan des Gehirns Bild und Ton vereint,⁹⁴ kann sie als das intellektuelle Modell der *Glass Pipes* gelten. Als würde Leibniz paraphrasiert, ermöglichen sie von Huene zufolge, dass sich der Ton als »Haut zwischen Physikalität und Nicht-Physikalität [...] selbst als Oberfläche aufbaut«.⁹⁵ Von Huene ging mit dem radikalen »Nichts« seiner *Glass Pipes* über Cage und Leibniz hinaus, aber mit dem Bild einer tönenden Hautvibration nutzte er im Gegenzug die schöpferische Metaphorik von Leibniz' »dunkler Kammer«.

War der *Kaleidophonic Dog* ein Werk des Übergangs, so sind die *Glass Pipes* der End- und Umkehrpunkt des Reduktionsprozesses. Und während der Automatenhund der Ausgang einer immer stärker radikalisierten Reduktion der Klangskulptur bis hin zur Sichtbarkeit des unsichtbaren Nichts war, schwingt der Werkprozess nach dem geradezu unerbittlich vorangetriebenen Extrem der *Glass Pipes* in die Materialität des Tones zurück, um von dort aus auch die menschlichen Bewegungen als Interaktion zurückzugewinnen.

⁸⁹ Stephan von Huene 1985, S. 8.

⁹⁰ Stephan von Huene 1993a, S. 44.

⁹¹ John Cage 1973.

⁹² Stephan von Huene 1973; Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280; ders. 1993a, S. 45.

⁹³ Gottfried Wilhelm Leibniz 1985, II, XII, S. 180/181.

⁹⁴ Karl-Josef Pazzini 2001, S. 157 f. und S. 171, Anm. 10.

⁹⁵ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280.

Vom Kausalprinzip zur Interaktion

Das Monument dieser Umkehr sind die 1979 und 1982/83 geschaffenen *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3), welche die architektonische Radikalität der minimalistischen *Glass Pipes* aufnehmen, sich nun aber zum Ausstellungsbesucher als einem integralen Teil des Werkes selbst öffnen. Metallröhren nehmen die Geräusche des Raumes als »Klanglandschaften« auf, wobei die Gespräche der Besucher, ihre Schritte und auch andere Töne zusammenwirken. Die Geräusche werden zeitversetzt nach Maßgabe ihrer eigenen Rhythmen wiedergegeben, während die Tonhöhe von den Röhren festgelegt wird. Während etwa das aktivierende Berühren von Bildschirmen bestenfalls als ein kausaler Eingriff bezeichnet werden kann, bedeutet die Interferenz zwischen den Geräuschen der Besucher und der verfremdeten Wiedergabe durch die *Text Tones* eine Rückkoppelung zwischen Mensch und Maschine, wie sie für von Huene als »interaktiv« im vollen Wortsinn gelten kann.⁹⁶

In diesem Prozess des Zurückschwingens aus dem Grenzbereich des Nichts ist es bezeichnenderweise die minimalistische Form, die den Zuschauer als Teilnehmer aktiviert, um den Minimalismus zu überwinden. Die Verachtung des Objekts, die sich in den sechziger Jahren als Widerstand gegen den Konsumismus äußerte, war für von Huene nicht weniger hilflos als die These vom »return of the object«. Und obwohl ihn die Einbeziehung des Zuschauers in das Werk mit Cage verband, setzte er sich von dessen autoritativ-antiautoritärem Gestus ab, indem er das Objekt mit dem Zuschauer in einen Kreis zu stellen suchte.⁹⁷

Die Oberfläche erhielt eine neue Beschaffenheit, nicht indem diese in sich erweitert wurde, sondern indem sich das Werk selbst in einem gemeinsam mit dem Zuschauer gebildeten Ensemble jeweils neu generierte. Diesen neuen Begriff der Oberfläche fasste von Huene in Alfred Korzybskis Diktum von der Landkarte, die nicht das Territorium ist. Die »map« besteht nicht an sich, sondern wird durch die Wahrnehmungsprozesse realisiert. Ebenso existieren die *Text Tones* nicht autonom für sich, sondern werden gemeinsam mit den Zuschauern und die durch diese bewirkte Klangfarbenmusik zu einem raumfüllenden Objekt.⁹⁸

Dieser Vorgang hat das gesamte weitere Werk von Huenes bestimmt. Wie Bausteine, die erst abgenommen, dann aber wieder hinzugefügt werden, hat er seit der Konfrontation des absoluten Nichts in den *Glass Pipes* und der Begründung des Interaktiven in den *Text Tones* alle Mittel, die er zur Trennung von Oberflächen und Gegenständen, Wörtern und Bedeutungen, Tönen und Musikstücken genutzt hatte, den Werken als konstitutive Elemente wieder zugeschichtet, ohne sie in jene Festigkeit zu spannen, die er zuvor gelöst hatte. Als »experimenteller Realist«⁹⁹ war er auch hierin der Systemtheorie Gregory Batesons verbunden, für den die Realität durch die Abwesenheit von unumstößlichen Grundtatsachen und durch die Anwesenheit von stochastischen Prozessen gekennzeichnet war; hierin lag für ihn die Lizenz zur kybernetischen Freiheit des selbstkorrektiven Feedback.¹⁰⁰

⁹⁶ Stephan von Huene 1973.

⁹⁷ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 280.

⁹⁸ Ebd., S. 280.

⁹⁹ Ebd., S. 286.

¹⁰⁰ Ebd., S. 279 und 287. Die stochastische Systemtheorie ist entwickelt in Gregory Bateson 1987; vgl. David Lipset 1982.

In der Umsetzung kommen die drei Türme des *Lexichaos* von 1990 (Klangskulpturen, S 1990-1), aus denen stalagmitenhafte Orgelpfeifen als Ensembles abstrahierter Wolkenkratzer aufragen, den *Glass Pipes* formal am nächsten.¹⁰¹ Sie stehen für die zahllosen Sprachen, in welche die babylonische Ursprache verwirrt wurde. Durch diese dreimal acht quadratischen Orgelpfeifen, deren Höhe sich maßstäblich an den rekonstruierten Stufen des Babelturmes orientiert und die sich daher in einer S-Linie vor dem Betrachter erheben, erklingt der Bibeltext *1. Mose, 11* in Hebräisch, Griechisch und Lutherdeutsch. Nicht nur die versetzte Simultaneität der Rezitation, auch die unterschiedlichen Resonanzhöhen erzeugen ein Klanggewirr, aus dem lediglich einzelne Wortelemente teils raunend und teils guttural verfremdet auftauchen.

Die Produkte dieser Zergliederung erscheinen auf dem Podest des Sockels der babylonischen Türme in Form unterschiedlich großer Buchstaben. Ihre Anordnung wird auf zahlreichen Tafeln reproduziert, die, an den Wänden angebracht, die Babeltürme aus dem Abstand umstellen. Wie um die Wahrnehmungsfähigkeit jener Lettern zu testen, die ohne Wortbindung vom Zerreißen des Zusammenhangs von Zeichen und Bezeichnetem sprechen, führen die Tafeln die Buchstaben in das Reich der Bildsignets zurück, das vorhanden war, noch bevor ihre Systematisierung durch die Sprache einsetzte. Das Chaos bietet die Möglichkeit, durch die Verwirrung der Universalsprache hinter ihr Bezeichnungssystem als Ganzes zu gelangen. Das *Lexichaos* geht radikaler vor als die babylonische Sprachzergliederung, um die Rudimente einer visuellen Poesie freizulegen, in der sich Ikonisches und Sprachliches verbinden.¹⁰² Zum Klang der verfremdeten Wiedergabe der Bibelstelle kommt schließlich das Schrillen von hinter den Buchstabentafeln montierten Klingeln, das mittels Sensoren durch die Bewegungen der Besucher ausgelöst wird und diese aufschreckt. Von Huene nutzte diesen »interaktiven« Mechanismus, um in einer Zeit, in der ein philosophischer Mainstream alle Welt zu Text zu machen suchte, die Körperbewegungen, Bildzeichen, Buchstaben und Klänge als Residuen einer die Medien und Einzelsinne übersteigenden Kommunikationsform zu erkennen. Die Sprachverwirrung wird hier als Möglichkeit einer Öffnung gewertet, die das Durcheinander in einen weiteren Horizont stellt und in der verstärkten Desorientierung eine die Sprache überschreitende Kommunikation zu gewinnen hofft.

Ein wesentliches Element der Erweiterung des Interaktiven bezieht die Bewegungsformen der Besucher ein. Von Huene berief sich unter anderem auf körpersprachliche Forschungen Ray L. Birdwhistells, denen zufolge nur ein geringer Prozentsatz des Austausches über den Inhalt eines Wortes, fast ein Drittel dagegen über die Tonalität, und der Rest über Gestik, Mimik und Kleidung geschieht.¹⁰³ So hat von Huene in der *Zauberflöte* von 1985 (Klangskulpturen, S 1985-1) Schikaneders Libretto in Musik umgesetzt, indem die Formanten, Obertöne der Vokale, aus dem Text herausgenommen und als Elemente einer Klangfarbenmusik bestimmt werden.¹⁰⁴ Die kinetische Körperdimension repräsentieren sich an- und abschaltende Lichter, welche die Blickrichtungen nachahmen, die von den Bedeutungen der Wörter Schikaneders ausgelöst werden. Visuelle, akustische

¹⁰¹ Vgl. Horst Bredekamp 1998/99.

¹⁰² Martin Warnke 1998, S. 64.

¹⁰³ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 284; Ray L. Birdwhistell 1970.

¹⁰⁴ Doris von Drathen und Stephan von Huene 1990, S. 282.

und kinetische Motive wirken erneut zusammen, um die Präsenz des Objektes als Interaktion zu verdeutlichen.¹⁰⁵

Im Sinne der Wiedergewinnung des Jahre zuvor Destruierten definierte von Huene den Wortsinn und die Logik der Syntax als »Digitalsprache«, während er das Nonverbale von Gestik, Körperausdruck und Modulation der Stimme mit ihren Kadenz- und Rhythmusmöglichkeiten als analoge Kommunikation bestimmte. Allen modernen Sprachtheorien ging für ihn die Tonanalyse Hermann von Helmholtz' voraus, welche die Differenzierung von Laut und Sprache und damit von analoger und digitaler Kommunikation bereits im neunzehnten Jahrhundert geleistet hatte.¹⁰⁶ Dasselbe Verfahren realisierte Kurt Schwitters *Ursonate* auf eine dadaistisch ironische Art. Schwitters gebrauchte die Analogsprachelemente, um die Illusion eines Sinnes zu vermitteln. Hierdurch erhält die *Ursonate* ihren Widerspruch und ihre Komik.¹⁰⁷

Im Rückgriff auf die anthropomorphe Klangskulptur, wie sie *Tap Dancer* als Reduktionsfigur vorgeführt hatte, übernimmt von Huenes *Erweiterter Schwitters* (Klangskulpturen, S 1987-1) die Funktion der Analogsprache. Gestaltet nach den Strichfiguren, die Schwitters für seine Typografie entwickelt hatte, vollzieht dieser Automat die Bewegungen der Eurhythmie Rudolf Steiners nach. Auf der »documenta 8« nahmen die Stellungen der Figur die Vokale von Schwitters *Ursonate* ein, und für die Ausstellung »Maschinenmenschen« von 1989 wurde eine Erweiterung getreu der Theorie, dass die Sprache bei Kleinkindern durch Körperbewegungen vorbereitet wird, in Analogie zu den Bewegungen kommunizierender Menschen vorgenommen.¹⁰⁸

Die *Tischtänzer* (Klangskulpturen S 1988-1), von Huenes vielleicht großartigstes Werk, die jeweils im Verein mit Politikerreden (zunächst waren es Radioübertragungen) den Rhythmus der Zeit aufnehmen und austanzen,¹⁰⁹ der *Mann von Jüterbog* von 1995 (Klangskulpturen, S 1995-1), die *Neue Lore Ley* (Klangskulpturen, S 1997-5 sowie Abb. der Computerzeichnungen, D/C 1999-1–10) und der *Halbleiter von Chemnitz* von 1999 (Klangskulpturen, S 1999-1) variieren die Möglichkeiten einer Interaktion zwischen Mensch und Maschine, welche die beschränkten Gewissheiten der »Künstlichen Intelligenz« vermeiden. Angesichts dessen, dass Kunst tote Materie ist und zugleich beseelter Stoff sein kann, stellte von Huene die Frage, ob »Computer in den Himmel« kommen und »Maschinen eine Seele« haben können.¹¹⁰ Im Beziehungsgefüge zwischen Mensch und Maschine lag das Problem für von Huene nicht darin, dass Menschen zu Maschinen transmutieren können, sondern dass zwischen ihnen dieselbe Unschärferelation wirkt, die auch die Frage bestimmt, ob Kunst einen pseudolebendigen, magischen Charakter besitzt.

¹⁰⁵ Stephan von Huene 1985, S. 7; Doris von Drathen und Stephan von Huene, S. 282 f.

¹⁰⁶ Ebd., S. 284; Stephan von Huene hat, wie seine Bibliothek ausweist, Helmholtz 1954 benutzt.

¹⁰⁷ Stephan von Huene 1989, S. 111.

¹⁰⁸ Ebd., S. 112 f.

¹⁰⁹ Stephan von Huene 1990, S. 283; vgl. Horst Bredekamp 1995.

¹¹⁰ Stephan von Huene 1994, S. 54.

Trommeln im Projektionslicht

Ein Werkkomplex, den von Huene durch alle Phasen der Reduktion und der interaktiven Wiederöffnung bearbeitete, überbrückt die gesamte Spanne zwischen dem Nullpunkt des Nichts und der Frage nach der animierten Maschine: die *Drum I* (Klangskulpturen, S 1974-2). Ihre erste Form entstand zeitgleich zu den *Glass Pipes*. Der Trommelkorpus erhält seine Schläge von 32 automatisch gesteuerten Klöppeln, die drei Kompositionen von James Tenney wie eine lebendige Skulptur in Töne hämmern. Ihr Rhythmus visualisiert die Komposition.¹¹¹ Aus durchsichtigem Material gefertigt, vergegenwärtigt der Korpus erneut das Eingangsproblem der »Transparenz« der Oberfläche.¹¹²

Die überarbeitete Version *Drum II* von 1992 (Klangskulpturen, S 1992-1) hat als Podest an Stabilität und Materie gewonnen. Sie bildete den Auftakt zu einer Serie von Figuren und Ensembles, in denen die Trommelhaut zusätzlich zur Klangfunktion auch als visuelles Demonstrationsobjekt genutzt wurde – wie 1996 in *Greetings* (Klangskulpturen, S 1996-1). Sie war der Auftakt zu den Projektionen des *What's Wrong with Art?* von 1997 (Klangskulpturen, S 1997-1), die wiederum zu den *Blauen Büchern* (Klangskulpturen, S 1997-4) aus demselben Jahr und den *Sirenen Low* von 1999 (Klangskulpturen, S 1999-2) führten.¹¹³

Als Flächen, die sich zur Tonerzeugung, aber auch zur Illuminierung leuchtender Projektionen eignen, wurden die Trommelhäute der neunziger Jahre zu transparenten Kreisen, von denen aus sich das Werk von Huenes bis zurück zu den Hautabdrücken der Rauchbilder überhören, übersehen, ertasten und überdenken lässt. Seine Arbeiten kehren metaphorisch zur Physiognomie der Oberfläche als Porträt zurück, wie sie die Handballen- und Fingerabdrücke der Rußbilder formuliert hatten. Die Bildnistrommel des Hamburger Kunstsammlers Klaus Hegewisch (Klangskulpturen, S 2000-1) spielt das Videoporträt zu einer Sequenz von Fotografien der Yacht »Meteor«, die Kaiser Wilhelm II. und seine Familie an Bord zeigen. Im Rhythmus der Sprache des Sammlers ablaufend werden unter anderem die Segel als Lebensmetapher abgelichtet. Den Kommentar zu seiner nicht mehr fertiggestellten Arbeit *Helmholtz A Portrait*, die aus zwei Trommeln als Projektionsflächen bestehen sollte, hat von Huene mit einer Deutung enden lassen, die nochmals an Leibniz' lebendig vibrierende Projektionsleinwand des Gehirns denken lässt und darin zur Antriebsquelle seiner Reflexionen über die Verlebendigung der Oberfläche zurückführt: »Die Projektion von naturgemäß ephemeren Lichtbildern auf Haut (in diesem Fall eine Trommelhaut) mag metaphorische Logik dazu verpflichten, das Material in eine Welt lebender Dinge zu bringen.«¹¹⁴

¹¹¹ Ebd., S. 55.

¹¹² Ebd., S. 58.

¹¹³ Vgl. Horst Bredekamp 1998/99.

¹¹⁴ Stephan von Huene 2000a; vgl. zu dieser Arbeit Hanna Vorholt 2000, S. 241.

Petra Kipphoff von Huene
Unfinished I
Die Neue Lore Ley, Köln 1986

Im Jahr 1986 forderte Hugo Borger, der damalige Generaldirektor der Kölner Museen, Stephan von Huene auf, einen Vorschlag zu machen für eine Skulptur im Freien, beziehungsweise für die große Terrasse des kurz vor der Eröffnung stehenden Museums Ludwig. Eine eher abstrakte Welle und ein realistischer Loreley-Kopf, beide als flache Stahlskulpturen gedacht, wurden Borger und Siegfried Gohr, dem Direktor des Museums Ludwig, vorgelegt. Spontan entschieden sie sich für das Motiv der Loreley, das auch Stephan von Huene bevorzugte.

Eine Klangskulptur im öffentlichen Raum, das war neu (und technisch kompliziert). Eine Klangskulptur für diesen Kölner Kunstkomplex, zu dem auch die Philharmonie gehört, schien besonders sinnvoll durch den engen räumlichen Zusammenhang von bildender Kunst und Musik. Zudem für einen Künstler, dessen Arbeit sich von Anfang an im Raum zwischen Bild und Klang bewegt hatte. *Die Neue Lore Ley* (Klangskulpturen, S 1990-2 und S 1997-5), so entwickelte sich das Gespräch zwischen Borger und von Huene, sollte zu gewissen Tageszeiten oder Anlässen die Menschen mit ihrer Gestik und ihrem Gesang ins Haus locken. So wie die umliegenden Kirchen durch das Glockenspiel die Menschen zum Kirchengang aufforderten.

Die Geschichte (das Märchen, der Mythos) von der schönen Loreley, die auf einem steilen Fels über dem Rhein bei St. Goarshausen sitzt und die Schiffer mit ihrem flirrend goldenen Haar und ihrem verführerischen Gesang so fasziniert, dass sie das Navigieren vergessen und im Strudel des Stroms ertrinken, geht bis ins 17. Jahrhundert zurück. Zu Weltruhm brachte sie es durch Heinrich Heines Gedicht in der Vertonung von Franz Silcher.

Stephan von Huene hatte nie im Sinn, eine neue, vielleicht zeitgemäße Illustration zum alten Thema zu liefern. Ihn interessierten Fragen wie: »Aus welchen natürlichen und künstlichen Komponenten addiert sich Schönheit?« Und: »Wie funktioniert Verführung?«

Schönheit, auf einen populären Nenner gebracht, ist eine Liste von Standards, die sich zum Klischee fügen. Entsprechend sammelte Stephan von Huene berühmte Schönheiten von der Venus von Milo bis zu Marlene Dietrich, reduzierte diese dann auf fünfzehn Porträts von Frauen, die als besonders schön und verführerisch gelten. Die Konturen der Profile digitalisierte er im Computer im Hinblick auf die Sektionen Stirn, Nase, Mund, Hals. In einer Umfrage unter Freunden, Kunstkritikern und Kunsthistorikern, denen er Ausdrucke seiner Profilsammlung geschickt hatte, holte er sich zunächst ein Votum für den Typ »verführerische Frau«, in einem zweiten Anlauf dann eine Mehrheitsentscheidung über die idealen Maße von Stirn, Nase, Mund, Hals. Charles Le Brun und Rodolphe Toepffer waren die illustrierte Begleitlektüre zum Thema Kopfform und Charakter.

Am Ende ergab sich der gleichsam typische Loreley-Kopf. Von einem Frisör ließ Stephan von Huene sich eine typische Loreley-Haarpracht vorzeichnen, im Kosmetikgeschäft informierte er sich über die Effekte des Make-ups. Fragen zur Kommunikation durch Körpersprache, Mimik und Gestik beantworteten die Untersuchungen des Anthropolo-

gen Ray L. Birdwhistell (*Kinesis and Context*, 1952), die ihm bereits bekannt waren, ebenso wie aktuelle Zeitungsartikel. In Sachen Verlockung durch bestimmte Handbewegungen (also zum Beispiel durch das Kämmen der Haare) konnte man zurückgehen bis zu John Bulwers Katalog der »sprechenden Gesten« (*Chirologia and Chironomia*, 1644). Am Ende dieser Feldforschung wurden die Ergebnisse in einem Heft auch für die Auftraggeber dokumentiert: *Die Lore Ley – Ihr Typ und Charakter als kollektive Vorstellung*.

Für die Skulptur wurden die einzelnen Teile des flachen Porträtkopfes (mit Schulteransatz und Arm) entworfen und dann die Bewegungsabläufe programmiert. Ein kleines Modell der in einer Höhe von rund vier Metern geplanten Skulptur wurde gebaut, außerdem das »Lied« der Loreley, das sich auf die Artikulation der Vokale »O, a-hei, O« reduzierte, in einer bildhaften Partitur notiert (Klangskulpturen, D/C 1990-10), dann in einer Aufnahme mit einer Sopranistin festgehalten.

Ein Modell in der geplanten Größe wurde später auf der Skulpturenterrasse des Museums Ludwig aufgestellt in Gegenwart des Künstlers, des Generaldirektors, des Architekten und des involvierten Ingenieurs. Kurz darauf bat Borger, die Skulptur so zu verändern, dass sie flach an der Wand des kleineren Austrittsbalkons stehen könne. Stephan von Huene machte sich an die Umarbeitung. Nun wäre es Zeit gewesen, einen Vertrag, den der Berliner Anwalt Peter Raue entworfen hatte, zu unterzeichnen. Aber in einer singulären Mischung aus Gedächtnisschwund und Geldmangel entzog sich Hugo Borger diesem Vorgang und der Vollendung des Projekts. Das Museum Ludwig besitzt heute das Modell der Neuen Lore Ley. Im Jahr 1997 baute Stephan von Huene eine zweite Fassung auf einem Sockel und entwarf zehn farbige Computerzeichnungen, die das Zusammenspiel der Teile und die Bewegungsabläufe visualisieren.

Petra Kipphoff von Huene
Unfinished II
Flusser Turm, Hamburg 1992

Im Jahr 1991/92 entwarf Stephan von Huene im Rahmen der Kunst-am-Bau-Aktivitäten der Hamburger Kulturbehörde eine Signalskulptur für den Turm der Alten Post und nahm damit ein Stück Hamburgischer Geschichte auf. Der Altonaer Essigfabrikant Johann Ludwig Schmidt hatte im Jahr 1836 beim Senat die Genehmigung für eine optische Telegrafenerbindung zwischen Cuxhaven und Altona erwirkt. Die Instrumente dieses Informationssystems waren Semaphoren, die auf möglichst hohen Stationsgebäuden entlang des Elbufers montiert waren. Durch ein mechanisches Zeigersystem signalisierten sie Informationen, die mit einem Fernrohr abgelesen und dann auf dem folgenden Semaphor wiederholt und so weiterbefördert wurden. Die Nachrichten – es handelte sich um Informationen über Ladungen der in Cuxhaven eingetroffenen Schiffe – die auf diese Weise vor den Schiffen in Hamburg eintrafen, beschleunigten den Umsatz und verringerten die teuren Schiffsowiezeiten. Das optische Telegrafensystem, das auf der Alten Post die letzte Station hatte, war aber nur rund ein Jahr in Betrieb; dann machte die elektrische Telegrafie weitere Pläne von Schmidt obsolet.

Stephan von Huene entwarf zwei Stockfiguren, die sich auf eben diesem Turm der Alten Post im Zentrum der Stadt in einem spezifischen Rhythmus und Tempo bewegen sollten. Die »personlike signals« sollten die Farben Rot und Schwarz tragen. Das Klangmaterial für ihren »Tanz« sollte aus Nachrichtensendungen stammen, beziehungsweise aus einer auf die Tonhöhen hin gefilterten Version, die einen inneren Rhythmus der Sprache hörbar und in der Bewegung der beiden Stockfiguren synchron sichtbar machen sollte. Als zusätzliches Klangmaterial im Hintergrund waren Schiffshörner und Möwenschreie vorgesehen. »Ich erwarte«, schrieb Stephan von Huene in seinem Konzept, »dass sich das Treiben im Straßenbereich rund um den *Flusser Turm* während der Zeit, in der die Skulptur erklingt, verlangsamen wird. Dann entfaltet sich der Bereich selbst als die Skulptur und es liegt an jedem Beobachter/Zuhörer/Akteur selbst, ihn neu für sich zu entdecken.«¹¹⁵ *Flusser Turm* nannte Stephan von Huene die Arbeit nach dem plötzlichen Tod des gerade neu gewonnenen Freundes, des Philosophen Vilém Flusser, der sich sehr für dieses Projekt interessiert hatte. Ein Modell mit beweglichen Stockfiguren wurde gebaut; da der Leiter der Kunst-am-Bau-Abteilung aber eine Stellung in Wiesbaden annahm, wurde der *Flusser Turm* nicht ausgeführt.

¹¹⁵ Typoskript der Projektbeschreibung, Nachlass Stephan von Huene.

Petra Kipphoff von Huene

Unfinished III

Uta's Leg /Das Bein der Uta, Berlin und Frankfurt 1998

Im Gespräch mit Hilmar Kopper, dem Vorstandsvorsitzenden der Deutschen Bank, war der Gedanke aufgekommen, eine Skulptur für die neue Zentrale des Bankhauses in Berlin zu schaffen, und zwar für das Foyer des seitlichen Eingangs, den die Angestellten, die Gäste und der Vorstand benutzen. Stephan von Huenes Konzept für *Uta's Leg* sollte zwei Elemente zusammenbringen: ein kulturhistorisches Motiv, gegeben durch den Namen Deutsche Bank, und eine zukunftsorientierte Komponente, die den Berliner Neuanfang markierte.

Auf einem möglicherweise durch ein montiertes Licht von innen illuminierten Trommelkopf sollte der serigrafierte Kopf der Uta von Naumburg zu sehen sein, jener gotischen Skulptur, die im 19. Jahrhundert wiederentdeckt, verehrt, verkitscht und als Inbegriff deutschen Kunstwesens missbraucht wurde. Aus der Kunstgeschichte weiß man allerdings, dass die Naumburger Stifterfiguren die Entdeckung des Individuums in der Kunst markieren und sie nicht als nationale Ikonen gemeint waren.

Neben dem eher kleinen Porträt der Uta sollte ein größeres Bein stehen, ihr Bein, das den Sprung ins 20. Jahrhundert anzeigen würde. Das Bein, das sich zum Rhythmus der mit kleinen Schlägeln besetzten Porträttrommel bewegen sollte, reflektierte zum einen die Lokalität: Es war ein Hinweis auf die Mitarbeiter und Kunden, die hier ständig ein- und ausgehen. Zum anderen war es ein Ausdruck der Tatsache, dass der Mensch heute oft nicht mehr als ein vollständiges Wesen wahrgenommen wird, sondern ein Teil von ihm gern als *pars pro toto* registriert und in den Mittelpunkt der Betrachtung oder auch der Werbung gerückt wird. Das Bein, insbesondere das Bein der Frau ist ein solcher bevorzugter Körperteil. In die immer noch von Männern beherrschte Welt der Banken sollte *Uta's Leg* einen auch ironisch gemeinten Hauch von Erotik bringen.

Petra Kipphoff von Huene

Unfinished IV

Klangskulptur für die ehemalige Gießhalle
im Landschaftspark Duisburg-Nord, 1998

Christoph Brockhaus, der Direktor des Wilhelm Lehmbruck Museums in Duisburg und einer der Initiatoren der Umgestaltung des früheren Industrieareals Duisburg-Nord in eine Park- und Freizeitlandschaft mit Kunst- und Kulturangeboten, hatte mit Stephan von Huene einen Gang durch das weitgehend verlassene Industriegebiet unternommen und ihn um einen Vorschlag für ein Kunstprojekt gebeten. In einem Brief vom 27. Oktober 1988 beschreibt Stephan von Huene seine Eindrücke: »Mein Besuch [...] rief bei mir die folgenden Eindrücke und Erinnerungen hervor: Großindustrie, viel Lärm, industrielle Macht, Einfluss industrieller Macht, große schmucklose Gebäude, verfallende Industrie, überall Rost, alles in Übergröße, Dampf und Rauch, Industrierüche, Steinkohle und Dampfpeife einer Fabrik. Es muss ein akustisches Signal gegeben haben, um Arbeitsbeginn, Arbeitsende, Mittagspause und Gefahr anzukündigen. Die Dampfpeife einer Fabrik und das Dampfhorn eines Schiffes kann ich mir am besten als solch einen akustischen Signalgeber vorstellen.«¹¹⁶

Im Konzept, das sich an diesen Brief anschließt, beschreibt er eine »Industrieorgel«, die hoch oben in der ehemaligen Gießhalle montiert sein und im Sinne früherer Sirensignale bestimmte Tageszeiten oder Ereignisse akustisch anzeigen oder begleiten sollte. In diesem Zusammenhang erwähnte Stephan von Huene eine Dampforgel (Calliope), wie sie früher im Zirkus zu sehen war, und als Alternative eine Nebelmaschine. Der Nebel könnte zusammen mit dem Luftdruck durch die Orgelpfeifen gepumpt werden. Die Pfeifen sollten ähnlich wie bei den Mundorgeln aus China und Borneo leicht gebogen sein, wodurch sich »eine halb sphärische Form« ergeben würde. Sie sollten chromatisch gestimmt sein, um Kompositionen wollte Stephan von Huene seinen Freund, den Komponisten James Tenney bitten: »Es würde ein Stück geben zur Öffnung des Industriegeländes am Morgen, ein Stück für den Feierabend und noch ein weiteres Stück für die Mittagspause. Dann einige Stücke, um den Beginn der Performances und ein weiteres Stück, um den Vollmond anzukündigen (wenn es nicht bedeckt ist) [...] Wenn sie spielt, sollte sich die Orgel unter dem Dach heraus ins Freie bewegen. Ein linearer Mechanismus muss installiert werden, sodass die Orgel unter dem Dach herausgeschoben und wieder zurückgezogen werden kann. Ich denke, diese Vorstellung stammt von einer Kuckucksuhr. Die Orgel wird mit einer Halbkuppel aus Edelstahl versehen. Wenn die Orgel zum Spielen herauskommt, wird sich die Halbkuppel wie eine Blume öffnen. Eine glänzende Stahlblume mitten in Verfall und Rost.«¹¹⁷

Die Arbeit wurde 1999 im Rahmen der Ausstellung »Stadtbild Duisburg« im Wilhelm Lehmbruck Museum vorgestellt. Wegen fehlender finanzieller Mittel musste das gesamte interdisziplinär angelegte Projekt auf Eis gelegt werden.

¹¹⁶ Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

¹¹⁷ Typoskript der Projektbeschreibung, Nachlass Stephan von Huene

Petra Kipphoff von Huene

Unfinished V

Organum Vitreum, Glasorgel für den Christuspavillon
der Expo 2000, Hannover

Im Jahr 1998 hatte Stephan von Huene den anonymen Kunst-am-Bau-Wettbewerb für ein neues Gebäude der Technischen Universität Chemnitz gewonnen. 1999 wurde der *Halbleiter von Chemnitz* (Klangskulpturen, S 1999-1) in dem von den Architekten von Gerkan, Marg und Partner entworfenen Trakt aufgestellt. Es war eine inspirierende und gelungene Zusammenarbeit, und Meinhard von Gerkan, der mit seinem Büro zu dieser Zeit auch an dem Entwurf eines ökumenischen Kirchenpavillons für die Expo 2000 in Hannover arbeitete, fragte Stephan von Huene nach einer Idee für den Innenraum. Mit dem Vorschlag, zwei gläserne Orgeltürme zu bauen, nahm Stephan von Huene die Gelegenheit wahr, ein frühes und immer wieder von ihm erforschtes Thema und Material aufzugreifen und – als Vollendung dieser Geschichte – in seinen alten, kirchlichen Kontext zu rücken. Die Orgel war für Stephan von Huene ein besonderes, weil atmendes Instrument. Von den *Totem Tones* (Klangskulpturen, S 1969-1.1.-1.5.) über die *Glass Pipes* (Klangskulpturen, S 1974-1) bis hin zu den *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3) waren Orgelpfeifen und Rohre aller Art in seinen Klangskulpturen präsent. Dass im Zusammenhang mit der Architektur eines durchsichtigen, gläsernen Pavillons auch die Herausforderung zur komplizierten Herstellung gläserner Pfeifen bestand, war ein zusätzlicher Anreiz, die Idee umzusetzen. Nicht zufällig hatte er seinen ersten, langwierigen Versuch mit diesem besonderen Material *The Glass Pipe Enterprise* genannt.

Organum Vitreum, die Glasorgel, sollte aus zwei sich nach oben verjüngenden Orgelpfeifentürmen auf je einem Podest bestehen, die rechts und links von der zentralen Tür des Pavillons aufgestellt werden sollten. Die Musik sollte nicht elektronisch generiert, wohl aber digital gespeichert und abgespielt werden. Der Komponist und Musikwissenschaftler James Tenney, den Stephan von Huene auch diesmal um Kompositionsvorschläge gebeten hatte, wollte eine natürliche musikalische Reihe entwickeln, die von einem Grundton und dessen inhärenten Obertönen ausging. Der eine Turm sollte die geraden, der andere die ungeraden Obertöne spielen. Es sollten mehrere Stücke komponiert werden, unter anderem solche auf der Basis von gregorianischen Klangmustern. Insgesamt sollte eine Akustik erzeugt werden, welche die kontemplative Atmosphäre des Pavillons, der den Messebesuchern zur Besinnung und Erholung dienen sollte, verstärkte und nicht übertönte. Die Orgelklänge sollten die Blicke und die Wahrnehmung in die Höhe lenken, um der Transparenz des Pavillons und der Orgelskulpturen, aber auch der Bedeutung des Pavillons als kirchlichem Raum zu entsprechen.

Die Kürze der Termine und Kostenfragen verhinderten den Bau des *Organum Vitreum*.

Petra Kipphoff von Huene
Unfinished VI und VII, 2000
Helmholtz A Portrait / Helmholtz Ein Porträt
Die Rückkehr der Stochastiker

Am 20. Juni 2000 wurde an der Humboldt-Universität zu Berlin die Eröffnung des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik gefeiert. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp und der Mathematiker Jochen Brüning, die Gründer dieser fächerübergreifenden Institution, hatten Stephan von Huene gebeten, hier mit ihnen als Lehrer tätig zu werden und als Künstler zwei gewissermaßen programmatische Skulpturen beizusteuern. Wie seine zukünftigen Kollegen hielt auch Stephan von Huene eine kleine Rede über seine Idee vom Lernen und Lehren und beschrieb, unterstützt durch ein Video, die beiden Arbeiten, die er im Kopf und mit dem Computer entworfen und teilweise auch schon zu bauen begonnen hatte.

Für ihn, dem Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* seit den ersten Überlegungen zur Klangskulptur als kanonische Lektüre galt, war ein Helmholtzporträt eine Herausforderung und Selbstverständlichkeit zugleich. Auf zwei Trommeln sollten Videoprojektionen mit Bildern von Helmholtz, seinen Instrumenten und Apparaten sowie Zitaten aus seinen Schriften zu sehen sein, der Bild- und Textrhythmus dann durch die Schlägel akzentuiert werden. Die zweite Skulptur nahm ein Thema von Jochen Brüning auf, der in einem Aufsatz mit dem Titel *Das Verschwinden der Stochastik in Berlin* seine Untersuchungen zum Exodus der Mathematiker während des Dritten Reiches publiziert hatte. Hier wollte Stephan von Huene eine klassische und zugleich »technoide« bewegliche Halbfigur bauen, positioniert auf einem Metallsockel. Korpus, Kopf und Hände sollten nach antikem Muster modelliert sein, die Arme hingegen Stangen aus mattiertem Aluminium. Die Bewegungen der Figur wollte er durch elektronische Impulse steuern, die mittels Sensoren von einem Fernschirmschirm abgenommen wurden. Jede Veränderung der Hell-Dunkel-Modulation hätte so eine Bewegung verursacht. (Die erste Fassung arbeitete mit Radiosignalen.)

In seiner kurzen Rede, der er den Titel *My Learning – Your Learning; My Understanding – Your Understanding* gab, hatte Stephan von Huene unter anderem gesagt: »Ich habe mich sehr gefreut, als mir der Vorschlag gemacht wurde, zwei Skulpturen für das Helmholtz-Zentrum zu bauen. Das bedeutet, dass ich [...] an der Arbeit dieses Instituts beteiligt werde und ich auf die Art mitarbeiten kann, die ich am besten beherrsche – das heißt Skulpturen zu machen. Ich werde jetzt versuchen, einige Worte über diese (noch zu bauenden) Skulpturen zu sagen. Aber denken Sie bitte daran, dass ich noch dabei bin, die Ideen zu entwickeln [...], denn: I AM LEARNING BY DOING.«¹¹⁸

¹¹⁸ Typoskript, Nachlass Stephan von Huene.

Stephan von Huene

Helmholtz A Portrait – ein Konzept

Wenn wir das Wort Porträt benutzen, denken wir an ein Gesicht. Wir betrachten verschiedene Rundungen und Formen und das Maß an Unregelmäßigkeit der Gesichtshälften, etwas konvex hier, etwas konkav dort. Aus diesen Informationen formulieren wir verschiedene Eigenschaften in Bezug auf die Person auf dem Bild. Wir glauben, dass äußere Konturen den inneren Charakter bestimmen (oder zumindest darauf schließen lassen). Kürzlich wurde ein Gipsabguss von Kants Kopf wiederentdeckt. In den Artikeln, in denen dieser Fund kommentiert wurde, war von unterschiedlichen Versuchen die Rede, die Kopfform als Objekt mit lebendigen Eigenschaften wie Persönlichkeit und Intelligenz in Einklang zu bringen. Diese Übung in Physiognomie ist immer noch beliebt und wird bis heute ernst genommen. Ich habe auch einen Zeitungsbericht darüber gelesen, dass Einsteins Gehirn nun endlich untersucht wurde und dass sein Gehirn natürlich an einigen Stellen überdurchschnittlich groß war und die Furche, die normalerweise durch diesen Teil des Gehirns verläuft, nach oben gebogen war. Die Neurologen behaupten, dass ihm dies eine bessere Denkfähigkeit für visuelle und mathematische Aufgaben verliehen habe. Also ist es nicht nur die Form des Schädels, sondern auch die Form des Gehirns, die eine Rolle spielt. Und ich glaube, sie meinen, dass Schädelform und Gehirnsform einander bedingen.

In einem anderen Zusammenhang schrieb Martin Warnke gerade einen Artikel über die Selbstporträts von Rembrandt. Entgegen landläufiger Meinung, welche (die Offenbarung großer) psychologische(r) Einsichten geltend macht, stellt sich heraus, dass Rembrandt seine Selbstporträts zu Übungszwecken, also aus praktischen Gründen malte. Diese Porträts waren dazu gedacht, den potenziellen Kunden zu zeigen, wie ihr Porträt aussehen könnte, wenn sie Rembrandt damit beauftragten, sie zu malen.

Helmholtz A Portrait geht noch von einer anderen Möglichkeit aus. Der physische Teil dieser Arbeit besteht aus zwei Trommeln mit einem Durchmesser von 103 cm. Der weltberühmte Trommelhersteller REMO aus dem kalifornischen Valencia wird diese Trommeln nach meinen Vorgaben konstruieren. Ich habe ein spezielles Trommelfell ausgewählt, das ausgezeichnete optische Eigenschaften für die Aufnahme von Lichtprojektionen aufweist. Der Trommelkörper und das vorgespannte Fell werden angepasst und gedehnt, um einen extra klangvollen Ton zu erzeugen. Hinter den Trommeln werden zwei Projektoren aufgestellt, die ausgewähltes Bild- und Textmaterial von Hermann von Helmholtz projizieren. Das Textmaterial wird gelesen und digital in einem Computer gespeichert, sodass ich die Abfolge der Beziehungen zwischen dem Hörtext und den im Computer programmierten Bildern steuern kann. Auf der Trommel sind eine Reihe von Schlägeln angebracht. Sie werden die Projektionen mit Akzenten versehen und den Rhythmus des Hörtextmaterials schlagen. All dies kommt in Gang, sobald eine Person den Ausstellungsraum betritt.

Das Porträt im Sinne von *Helmholtz A Portrait* soll die Person nicht als Abbild und ein-dimensional darstellen, sondern durch ihre Arbeiten und auf mehreren Ebenen (visuell, akustisch, taktil). Dies wird eine kontextuelle Anordnung sein, durch die die Person (Helmholtz) für den Zuhörer/Betrachter nicht als ein statisches Ereignis, sondern als eine fortdauernde rhythmische Bewegung erfahrbar werden könnte.

Ich finde, dass die Sprechweise und Bewegungen einer Person, wenn man sich darauf konzentriert, einem aufschlussreiche Erkenntnisse über diese Person vermitteln auf einer Ebene, die durch das bloße Betrachten des Gesichtsausdruckes nicht zugänglich ist. Das Projizieren von ihrem Wesen nach ephemeren Lichtbildern auf die Haut (in diesem Fall auf das Fell der Trommel) könnte die metaphorische Logik zur Darstellung ausweiten, die das Material in eine Welt lebender Dinge einbringt.«¹¹⁹

¹¹⁹ Stephan von Huene 2000a, S. 242.

Stephan von Huene

Die Rückkehr der Stochastiker – ein Konzept

Ich war schockiert, als ich im Katalog *Terror und Exil* (1998) einen Titel von Jochen Brüning las: *Das Verschwinden der Stochastik in Berlin*. Was ist ein Leben ohne Stochastik? Ich begreife Stochastik als eine Kombination aus willkürlichen und selektiven Ereignissen, wobei im Ergebnis die selektiven Ereignisse einige willkürliche Ereignisse herausfiltern. Ohne Stochastik wäre das Leben sehr vorbestimmt, es könnte nichts Neues geben und es würde große Langeweile herrschen.

Wir sehen es heute in vielen populären Kunstrichtungen, wo nicht das Risiko eingegangen wird, willkürliche und selektive Ereignisse einander folgen zu lassen, sondern stattdessen strategisch kalkulierte Naivität und neckische Apathie durch ein Produkt ersetzt werden, das wir »Life Limiting Art« nennen können. Ich bin dagegen.

»Life Extending Art« würde stochastische Ereignisse mit einschließen und nach der Lektüre von Jochen Brünings Titel und Aufsatz denke ich, dass es höchste Zeit ist, die Stochastik zurückzubringen, und zwar nicht nur nach Berlin. *Die Rückkehr der Stochastiker* ist eine Skulptur in Form einer lebensgroßen Halbfigur. Ich meine die obere Hälfte mit Armen, Händen, Kopf und Oberkörper. Denn schließlich waren es Menschen, über die der Stochastiker Jochen Brüning sprach, und sie waren Mathematiker. Arme, Ellbogen, Kopf und Oberkörper der Gestalt werden sich mit Hilfe pneumatischer Zylinder bewegen. Diese Bewegungen charakterisieren eine Vielfalt von Gesten und Haltungen. Die Bewegungen werden durch Weltereignisse gesteuert. Der automatische Sendersuchlauf eines Radios wird programmiert. So kann ich akustisches Material einer Reihe von Radiosendern aus aller Welt empfangen. Ein Audioanalysator wird dieses akustische Material aus dem Radio auswerten. Die Ergebnisse werden dann auf die Luftventile übertragen, die die pneumatischen Zylinder steuern. Daraus sollte ein Tanz nach aktuellen Weltereignissen werden.

Die Rückkehr der Stochastiker soll nicht nur auf das Verschwinden der Stochastik in Berlin aufmerksam machen, sondern auch generell auf die Zerstörung von Institutionen hinweisen. Institutionen können so schnell zerschlagen werden, aber es dauert Jahre und Generationen, sie wieder aufzubauen. Diese Arbeit ist außerdem ein Modell (ein Kunstmodell), das mir und auch einem Publikum einen Zugang zur Idee (der Stochastik) verschaffen sollte.¹²⁰

¹²⁰ Ebd., S. 243.

Stephan von Huene

Das Unternehmen Glaspfeifen 1976/1987/1993

»Ich ging eines Abends eine Straße entlang – auf der einen Seite war die Stadt, und der Fjord war unter mir. Ich war müde und krank – ich stand da und blickte über den Fjord – die Sonne ging gerade unter – die Wolken waren rot – wie Blut – ich hatte das Gefühl, ein Schrei gehe durch die Natur. – Ich dachte, ich hörte einen Schrei. – Ich malte dieses Bild – malte die Wolken wie wirkliches Blut. Die Farben schrien.« Das schrieb Edvard Munch über sein Bild *Der Schrei*. Interessant an dieser Beschreibung ist, wie beredt Munch diese gewaltige synästhetische Erfahrung wiedergibt. Zu Beginn beschreibt er die Umstände dessen, was er fühlt. Dann kommt die visuelle Erfahrung, dann die überwältigende Wahrnehmung eines Schreis, der durch die Natur geht, dann konzentriert er sich auf das Geschehen, während ihm klar wird, dass er in der gewaltigen visuellen Erfahrung auch einen Schrei (etwas Akustisches) gehört hat.

In seiner Geschichte *Der Tod des Iwan Iljitsch* beschreibt Leo Tolstoi auch einen Schrei. Kurz vor seinem Tod stößt Iwan Iljitsch drei Tage lang einen Schrei aus, der wie »OOOOH« klingt. Nach diesem Schrei, dem akustischen Geschehen, kam ihm eine Erleuchtung. Iwan Iljitsch stellte fest, dass er ein oberflächliches Leben geführt hat und dass er nun mit Sicherheit sterben wird. Er war ein Todes-Analphabet, der in den letzten Tagen seines Lebens Einsicht in seine Situation gewann. Diese Erleuchtung oder dieser Durchblick stand in Verbindung mit seinem akustischen Tun, dem drei Tage lang währenden Schreien »OOOOH«.

Was ist es, das die Gestalt in Munchs Bild herausschreit? Die ovale Mundform in diesem Totenkopf, diesem maskenhaften Gesicht zeigt, dass es zweifellos ein »O« ist. Nicht nur, dass die Mundform so gestaltet wurde, dass sie wie der Buchstabe »O« aussieht, es ist auch die Form, die unser Mund annimmt, wenn wir den vokalen Laut »O« bilden.

Meine Skulptur *Glaspfeifen* (Klangskulpturen, S 1974-1) entspricht sowohl dem Thema Leo Tolstois in seiner Geschichte von Iwan Iljitsch als auch der Erfahrung Edvard Munchs in seinem Bild *Der Schrei*. *Glaspfeifen* ist eine musikalische Version eines eben solchen Schreis. Was ist dieser Schrei?

Schreien heißt ja nicht Singen. Worin liegt die Bedeutung dieses Schreis?

Glaspfeifen besteht aus zwei Glasrohren gleicher Länge, die ich wie zum Spielen von Orgelpfeifen konstruiert habe. Im Querschnitt bilden die Rohre ein »O«. Der Länge nach betrachtet bilden sie ein ausgedehntes »O« oder »OOOOOO«. Die Rohre beginnen zu spielen, wenn Luft durch den unteren Teil und über den Rand der Pfeife strömt. Ich habe ein einfaches mechanisches Gerät konstruiert, um ein langsames Heben und Senken des unteren Teils der Pfeife zu erreichen, der den Schlitz des Pfeifenmundstücks erst schließt und dann öffnet. Dieses Öffnen und Schließen des Pfeifenmundstücks bewirkt, dass die Skulptur die ihr eigene Obertonreihe erklingen lässt, was für mich der absolute Klang der Pfeife ist. Wie vielleicht das Schreien eines Kindes, um die Mutter herbeizurufen, ist es ein fundamentales und absolutes Element der Sprache.

Die beiden Glaspfeifen spielen simultan, mal schreien, mal knurren, mal summen sie, und manchmal machen sie nur Atemgeräusche. Das akustische Geschehen von Kombinationsklängen schafft innerhalb eines jeden Klanges eine Vielfalt von Strukturen, Verdichtungen und räumlichen Dimensionen. Die Transparenz der Pfeifen ist nicht willkürlich gewählt, sondern zeigt die skulpturale Richtung ins Nichts. Je perfekter wir durchblicken können (um erleuchtet zu werden), desto weniger ist unsere Einsicht blockiert. Folgt man diesen Gedanken, dann heißt alles sehen nichts sehen.

Die akustische Entsprechung ist die Stille. Man kann jedoch einwenden, dass John Cage über die Zeit sprach, in der er in einen schalltoten Raum ging, und in dieser Stille begann er, sein Blut rauschen und sein Herz schlagen zu hören. Er kam zu dem Schluss, dass die Stille relativ ist. John Cage schuf auch Stücke, die aus Stille bestanden oder Stille enthielten. Da wird Stille Musik, und Musik wird zum Nebenklang innerhalb einer spezifischen, festgesetzten Zeitdauer. Das ist nicht die Stille, die ich meine. Ich meine so etwas wie: überhaupt keinen Klang.

Auf der visuellen Seite benutzen bestimmte Skulpturformen komplexe Gefüge, die sorgfältig angeordnet werden, um leeren Raum zu orchestrieren, den Zwischenraum in einem Raum oder den leeren Raum in einer Landschaft, um die umhüllte oder enthüllte Vision aufzuzeigen oder zu umreißen und zu vermessen. Es gibt da auch die Ideen aus Gesellschaften, in denen bilderstürmende Religionen die Kunst bestimmen. Religionen also, in denen es verboten ist, sich ein Bild von Gott zu machen. Doch so unfigurativ diese Kunst auch sein mag, sie spricht doch auch durch Unermesslichkeit, Leere und Richtung immer noch über Gott. Mit *Glaspfeifen* meine ich etwas anderes. Ich meine ein wirkliches Überhaupt-Nichts.

Durch ihre Transparenz weist die *Glaspfeifen*-Skulptur die Richtung ins Nichts. Das bringt uns auch in die Nähe von Musik/Klang/Stille (John Cages Stille). Das Unternehmen des *Unternehmens Glaspfeifen* soll an der entfernten Grenze eben dieser Stille beginnen. Das ist die Ferne der Landschaft, in die uns Edvard Munchs »ein Schrei, der durch die Natur geht«, bringt. Dorthin, wo Geschichte, Kategorien und Autorenschaft, wo all das wegfällt. Das *Unternehmen Glaspfeifen* ist eine Trans-Deszendenz durch Musik/Klang/Stille weiter hin zu etwas Formloserem, wie zu einer Form für Musikheit.

Zuerst erschienen in: Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Weltmusiktage '87, Köln u. a. 1987, S. 284; die überarbeitete hier abgedruckte Fassung in: *Deutschsein? Eine Ausstellung gegen Fremdenfeindlichkeit und Gewalt*, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993, S. 44 f.

Stephan von Huene Notizen zur Zauberflöte

Man könnte Virtuosität einen Maßstab nennen für Geschicklichkeit, könnte, in diesem Sinne weiter denkend, von der Relation sprechen zwischen den Grenzen eines Instruments und der Geschicklichkeit, mit der jemand es zu spielen vermag.

Manchmal wird das Wort Virtuosität negativ gebraucht, wird insinuiert, dass eine Person nur ihre Geschicklichkeit zur Schau stellt oder mit der Präzision einer Maschine spielt. Virtuosität in diesem Sinne bedeutet auch, dass Gefühl und Subjektivität weitgehend ausgeschaltet sind. Wenn man nun ein Objekt baut, das Musik automatisch spielt, dann könnte man überlegen, wie eine Maschine etwas spielen könnte, das dennoch Gefühl und Subjektivität einschließt und so umfassender und reicher wäre als die Darbietung eines Virtuosen.

Wenn ich meine Objekte, manchmal werden sie auch Klangskulpturen genannt, baue, dann arbeite ich auf Muster der Synästhesie hin, die Verbindungswege schaffen sollen zwischen visuellen, akustischen und körperlichen Wahrnehmungen. In der Skulptur *Zauberflöte* (Klangskulpturen, S 1985-1) habe ich Ideen von zwei Quellen benutzt: erstens von Henry Lance beziehungsweise seinem Buch *The Physical Basis of Rhyme* und zweitens von Bandler und Grinder, das heißt ihren Forschungen zum Thema neurolinguistische Programmierung.

In *Die physikalische Grundlage des Reims* beschreibt Henry Lance die Beziehung zwischen Lyrik und Reim in der Terminologie der Musikästhetik. Er beschreibt das akustische Wesen der Vokale als eine Serie von Formanten, die einen Akkord ergeben. Meistens enthalten zwei Formanten in diesem Akkord den Großteil (bis zu 90 Prozent) der akustischen Energie. Diese Formanten sind unabhängig von der Grundstimme des Sprechers und folgen nicht, wie in der musikalischen Akustik, den Obertonmustern. Das heißt, dass jeder Vokal zwei intensiv charakteristische Frequenzzonen hat, die beim Sprechen subjektiv bleiben. Henry Lance glaubt, dass diese charakteristischen Frequenzen der Vokale eine subjektive Melodie im Reim bewirken, so dass zum Beispiel im einfachen Endreim zwei Zeilen im gleichen Vokalklang enden: Der erste bestimmt die Tonart, der zweite vervollständigt die Melodie. Ich benutze den Text der Oper *Die Zauberflöte* von Mozart und Schikaneder genau und wörtlich in diesem Sinne.

Meine *Zauberflöte*, die aus vier Objekten besteht, verwendet nur die Frequenzen und Transpositionen der charakteristischen Frequenzen der Vokale. Bei der Benutzung des Librettos als mein Arbeitsmaterial habe ich die deutschen Vokale auf sechs gleichmäßig proportionierte phonetische Klänge reduziert. Dieses Schema mit den korrespondierenden charakteristischen Frequenzen habe ich von Manfred Krause, Professor für Akustik an der TU Berlin. Der Text wurde auf die Abfolge der verwendeten Vokale hin analysiert, diese dann schematisiert, und nun werden sie in ihren charakteristischen Frequenzen von den Objekten gespielt. Dieses, wenn Henry Lance Recht hat, ist die verborgene subjektive Melodie des Textes. Mit anderen Worten: Vielleicht braucht man gar keine andere Musik.

Die Instrumente innerhalb der vier Objekte sind den Instrumenten der Oper insofern zugeordnet, als die Orgelpfeifen den Hinweis geben auf die Flöte und das Metallofon/ Xylofon auf das Glockenspiel – die beiden mit magischen Kräften beseelten Instrumente. Die Metallofonpfeifen beziehen sich außerdem auf die Sänger, sie sind vom Typ, den man im Orgelbau »vox humana« nennt.

Neurolinguistisches Programmieren ist eine Kombination von Linguistik, Kommunikation und Psychologie. In ihrem Buch *Neuro-Linguistic Programming* beschreiben Bandler und Grinder, wie Menschen ihre Welt mit den Sinnen formulieren: durch visuelle, akustische, kinästhetische und olfaktorische Sinneswahrnehmung. Sie gehen weiterhin davon aus, dass die Formulierungen eines jeden einzelnen dieser Sinne sehr unterschiedliche Charakteristika haben, fast so, als seien es verschiedene logische Ebenen. Sie haben auch herausgefunden, dass bei Menschen, egal, welcher Aufgabe sie nachgehen, diese Sinneswahrnehmungen in verschiedener Reihenfolge ablaufen und dass man etwas über die subjektive Struktur eines Menschen aussagen kann, wenn man weiß, welche Wahrnehmungsorgane in welcher Reihenfolge benutzt werden. Sie haben schließlich den Zusammenhang gesehen zwischen der Augenbewegung eines Menschen und der spezifischen Sinneskategorie, in der eine Person zu diesem Zeitpunkt die Welt formuliert. Zum Beispiel: Wenn der Blick nach rechts oben gerichtet ist bei einem rechtshändigen Menschen, dann benutzt dieser Mensch eine visuell strukturierte Formulierung. Man muss nur an die Madonnen und Heiligen in der Malerei denken, die eine Vision haben bei nach oben gerichteten Augen und gefalteten Händen. Bandler und Grinder fanden auch heraus, dass die Formulierungen, die eine Person benutzt, sehr direkt auf die Sinnesorgane hinweisen, die zu diesem Zeitpunkt aktiviert sind. Zum Beispiel, wenn jemand antwortet: »Ich sehe, was Du meinst«, dann ist sehen sehr wörtlich benutzt und bedeutet, dass eine Person die andere verstanden hat, indem sie etwas sieht. Oder wenn jemand sagt: »Das klingt gut«, meint er zwar meistens »Das ist in Ordnung«, aber er benutzt die Logik des Hörens.

Ich habe den Text der *Zauberflöte* auf die Abfolge von Verben, die eine Sinneswahrnehmung bezeichnen, hin untersucht; diese Sequenzen werden von den Lichtern auf den Objekten wiedergegeben, welche die Augen des Betrachters in Positionen lenken, wo der dieser Position und damit also dem Verb entsprechende Sinn aktiviert wird. Wenn Bandler und Grinder Recht haben mit ihren Thesen, dann ist der Betrachter der neuen *Zauberflöte* eingeladen, den gleichen subjektiven Schöpfungsprozess zu erleben wie Schikaneder und dann seine eigene *Zauberflöte* zu erleben.

Eine *Zauberflöte* zu bauen, ist ein bisschen wie der Versuch, auf einer Mundharmonika Oper zu spielen – dann frage ich mich, was für eine Mundharmonika das wohl sein müsse, um die Oper in ihrer ganzen Fülle zu spielen oder ihre Subjektivität und Emotionalität zum Klingen zu bringen, jene Teile also, die so hoch eingeschätzt werden in der Rangskala der humanen Werte.

Stephan von Huene

Erweiterter Schwitters.

Eine Studie in experimenteller Realität

Erweiterter Schwitters (Klangskulpturen, S 1987-1) ist der Titel einer Arbeit, mit der ich 1984 begonnen habe. Ursprünglich wollte ich ihr Schwitters *Ursonate* zugrunde legen und dieses Basis-Material mit künstlichen, synthetischen Mitteln fortentwickeln. Nicht beabsichtigt hatte ich allerdings, ein Faksimile oder eine elektronische Nachahmung von Schwitters' Werk herzustellen. Manchmal ergeben sich bei der Entwicklung eines synthetischen Modells für einen Prozess oder beim Wechsel des Mediums, in dem er stattfindet, unerwartete Einsichten. Ein Beispiel dafür ist »SOAR« (Kürzel für »state operator and result«). SOAR war ein Simulationsmodell, das Probleme heuristisch lösen sollte, das heißt, unter Ausnutzung von Erfahrung. Entwickelt hatten es Allen Newell, Herbert Simon und Clifford Shaw in den fünfziger Jahren, als diese drei amerikanischen Forscher das Schachspiel an einem Computer synthetisieren wollten – diese Programme waren der Anfang des Forschungszweiges »Künstliche Intelligenz«. SOAR erfüllte zwar nicht alle Erwartungen seiner Schöpfer, doch haben die Grundprinzipien dieses Modells heute für menschliche Problemlösungen in Management und Kommunikation Eingang gefunden.

Ich benutzte die Synthetisierung als Bestandteil einer Skulptur und auch dazu, die tiefen Strukturen bloßzulegen und zu verwenden, die den fonemischen Gedichten von Raoul Hausmann und der – später – von Kurt Schwitters verfassten *Ursonate* zugrunde liegen. Im Jahre 1985 förderten und finanzierten Klaus Schöning und der Westdeutsche Rundfunk die Realisation von *Erweiterter Schwitters*. Das Werk bestand zum einen in der Produktion eines Hörspiels, dem ich den Titel *Auf dem Wege zum automatischen Hörspiel* gegeben hatte, und zum anderen aus der Konstruktion einer Gliederfigur, die – mit Mitteln der Elektronik und Pneumatik automatisch bewegt – *Erweiterter Schwitters* aufführte.

Arnold Schönberg hat sich über die musikalischen Möglichkeiten von Melodien, die aus Timbren bestehen, Gedanken gemacht. Über diese »Klangfarbenmelodien« schrieb er in seiner 1911 veröffentlichten Harmonielehre. Robert Erickson beschäftigt sich in seinem Buch *Sound Structure in Music* mit der Bedeutung von Timbre und Klangfarbenmelodien in der westlichen Musik. Darin verweist er auch auf Schwitters' *Ursonate* als eines der frühen Werke, in denen die Stimme als Produzent einer reichhaltigen Timbre-Palette eingesetzt wird. Erickson, der dies als eng verwandt mit einer Klangfarbenmelodie betrachtet, fand heraus, dass das Timbre in der traditionellen westlichen Musik als Vermittler melodischer Funktionen dient.

Musiker lernen während ihrer Ausbildung, das Timbre ihrer Instrumente über alle Tonlagen konstant zu halten; nur die Tonhöhen dürfen verändert werden. In der Klangfarbenmusik hingegen ist die Tonhöhe als melodischer Teil der Musik nicht so wichtig, sie tritt in den Hintergrund, während die Timbre-Kontraste in der Tonfolge hervorgekehrt werden. Nach meinem Verständnis ist dies mit der Funktion der Farbe in der Malerei vergleichbar, wo die Abschwächung der Lichtwerte (hell, dunkel, Kontrast) zwischen den Farben bewirkt, dass die anderen Qualitäten wie Ton, Temperatur und Intensität der Farben stärker empfunden werden.

Meine eigene Arbeit mit der Grundidee der Klangfarbenmusik begann, als ich meine Klangskulpturen *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3) entwickelte; ich hatte sie nach einigen Jahren des Experimentierens 1983 vollendet. Diese Skulpturen, die mit Resonatoren aus Metallröhren versehen sind, nehmen die Klanglandschaften des Ausstellungsraums (Stimmen der Betrachter, Schritte und andere Geräusche) auf und spielen sie in Zeitabständen mittels der Resonatoren wieder ab. Die Tonhöhen werden dabei von der inneren Struktur der Skulptur festgelegt, die Rhythmen aber sind die der Gespräche und Bewegungsgeräusche von den Personen im Raum. Die so auf einen engen Tonhöhenbereich gestimmten Timbre-Sequenzen der reproduzierten Stimmen und der wie Gongs angeschlagenen Metall-Resonatoren rufen das hervor, was ich als Musik empfinde.

Ich habe mir frühe Schallplattenaufnahmen angehört, auf denen Schwitters einen Teil seiner *Ursonate* und Raoul Hausmann seine »Laut-Gedichte« lesen; ich habe die *Ursonate* auch von anderen Künstlern interpretiert gehört. Mir scheint aber, dass diesem Werk noch eine andere Dimension als nur die Klangfarbenmusik zukommt. Im Hinblick auf meine früheren Arbeiten an den *Text Tones* möchte ich diesen Aspekt verdeutlichen.

Auch hierfür fand ich den Schlüssel in *Sound Structure in Music* von Robert Erickson, der sich darin mit dem Unterschied zwischen sprachlichen und musikalischen Klängen auseinandersetzt. Er betrachtet ein Experiment von A. W. Slauson, aus dem sich ergibt, dass in unserer akustischen Perzeption gesprochene Vokale und das Timbre von Instrumenten sehr nahe beieinander liegen und dass es von unserer Erwartung abhängt, ob wir einen Klang als von einer Stimme oder einem Instrument erzeugt interpretieren. Das stimmt mit meiner eigenen Erfahrung beim Hören der *Ursonate* überein. Zunächst bereitet uns der Titel auf das Hören musikalischer Klänge vor, doch dann vernehmen wir unverkennbar gesprochene Laute. Das ist kein Singen, sondern Sprache, freilich eine sinnlose, jedoch mit übertriebener Tonalität so gesprochen, als käme den vorgebrachten Fonemen eine Bedeutung zu. In der Kommunikationswissenschaft wird dies eine »Analogsprache« genannt.

Unter analoger Kommunikation werden alle Arten der nonverbalen Mitteilungen verstanden, etwa Körperbewegung, Gestik, Gesichtsausdruck, Modulation der Stimme sowie Kadenz und Rhythmus der artikulierten Wörter. Demgegenüber bezeichnet die Digitalsprache Wortsinn und Logik des Gesprochenen. Wenn Wörter eine Erfahrung wiedergeben – zum Beispiel ruft das Wort »Katze« die Erfahrung von etwas in Erinnerung, das kuschelig ist, miaut und kratzt –, dann kann uns die Analogsprache, besonders die Tonalität der Stimme, dazu veranlassen, Erfahrungen wachzurufen, und es mag sein, dass uns diese innere Fahndung nach solchen Bedeutungen daran hindert, die uns vermittelten akustischen Signale zu vernehmen.

So wie Kurt Schwitters in seiner *Ursonate* die Analogsprache benutzt, nämlich mit exaltierter Tonalität, werden wir beständig dazu verleitet, nach Spracherfahrungen zu suchen, wo es in Wahrheit nur Töne gibt. Das ist eine der Widersprüchlichkeiten in der *Ursonate*, die sie auf manche Zuhörer so komisch wirken lässt. Mein Bestreben war es, die Elemente, die Spracherfahrungen assoziieren, aus der *Ursonate* herauszulösen, damit die Klänge der Foneme an die Grenze gebracht werden, an der das Timbre und der vom Sinn entkleidete vermeintliche Sprachklang miteinander verschmelzen. Das würde nicht nur die *Ursonate* näher an eine Klangfarbenmusik heranbringen, sondern vielleicht auch die Trennungslinie zwischen dem »Sein« der Timbre-Erfahrung und dem »Tun« der innerlichen Suche nach einer Wortbedeutung verdeutlichen. Zudem wollte ich eine

Analogsprache herstellen, die von den Stellungen und Bewegungen der Gliederfigur vermittelt wird. Das heißt: Die analoge Kommunikation sollte nunmehr fast ausschließlich kinästhetisch vonstatten gehen, damit die akustische Sequenz der Timbren nicht gestört wird. In *Erweiterter Schwitters* verwende ich einige Methoden von A. W. Slauson, indem ich die Foneme in Kurt Schwitters *Ursonate* synthetisch herstelle. Dazu benutze ich einen Fonem-Generator der Firma Arctic Technologies, der von einem Computer gesteuert wird. Technische Einzelheiten über diesen Teil meiner Arbeit sind in einem Artikel von Hans-Jürgen Stelling im *c't Magazin für Computer Technik* (Januar 1988, S. 82-87) nachzulesen. Meine Absicht war es, durch meine synthetische Charakterisierung der Schwitters'schen Foneme das Klangmaterial dem anzunähern, was zum Beispiel beim Trommeln von Sprachlauten erklingt, wie es in Südindien gebräuchlich ist, oder – noch radikaler – es in Maschinenklängen auszudrücken. Diese synthetischen Foneme könnten dann innerhalb der gleichen Sonatenform erklingen, wie sie Kurt Schwitters benutzt hat. Das sollte die Sonate einer Klangfarbenmusik noch mehr angleichen.

Das Programm für das Abspielen von *Erweiterter Schwitters* generiert die Foneme in Realzeit, also während des Ablaufs. Überdies regeneriert es jedes Mal, wenn die Sequenz einer Sonatenform beendet ist, eine neue *Ursonate*. Sobald die Sonate zu Ende ist, werden die Foneme von einem Zufallsgenerator gemischt und an neue Positionen innerhalb der Sonatenstruktur gebracht.

Der Computer mit dem eingebauten Fonem-Generator ist im Sockel der Gliederfigur untergebracht. Ich habe diese Figur nach dem Volkstelegrafen in Cuxhaven und nach den Strichfiguren modelliert, die Kurt Schwitters in seiner Typografie verwendet hat. Ich gebrauche die Gliederfigur als Analogsprache, als Körpersprache, welche die *Ursonate* begleitet. Die Bewegungen sind denen der Eurhythmie Rudolf Steiners nachempfunden. Sie ordnet den verschiedenen Vokalen entsprechende Körperstellungen zu. So ist auch meine Skulptur programmiert: Die Gliederfigur nimmt Stellungen ein, die den jeweils ertönenden Vokalen entsprechen.

Das war die erste Version von *Erweiterter Schwitters*, die Skulptur, die ich auf der »documenta 8« ausgestellt hatte. Klaus Schöning führte *Erweiterter Schwitters* 1987 in einer Sendung anlässlich des hundertsten Geburtstages von Kurt Schwitters vor. Sein Kommentar nach der Sendung: »Das stößt an die Grenze des im Hörspiel Möglichen«, womit er ausdrücken wollte, dass das Hörspiel in dieser Phase seiner Entwicklung wohl etwas trocken gewesen ist. Er sagte auch noch, die Töne folgten beständig aufeinander ohne Atemholen.

Die zweite Phase von *Erweiterter Schwitters* ist jetzt für die Ausstellung »Maschinenmenschen« fertig gestellt. In der ersten Phase hatte ich die Bewegungen der Gliederfigur so programmiert, dass man sie als Embleme betrachten konnte. Jedes Emblem war einer Gruppe von Vokalen in der *Ursonate* zugeordnet. Wie schon gesagt, hatten diese Embleme (Gesten) ihren Ursprung in Rudolf Steiners Eurhythmie, und die Gliederfigur bewegte sich von einem Emblem zum nächsten durch die Sonate. Diesen Emblemen habe ich nun eine Menge von Bewegungen hinzugefügt, die den synchronen Bewegungen ähneln, die Menschen vollführen, wenn sie miteinander kommunizieren.

In ihrem Artikel *Synchrony Demonstrated between Movements of the Neonate and Adult Speech* kommen W. Condon und L. Sander zu dem Schluss, dass sehr kleine Babys ihre Bewegungen mit der menschlichen Sprache synchronisieren. Das geschieht nicht etwa

bei einem geklopften Rhythmus, sondern nur bei Sprache. Die Forscher nehmen deshalb an, dass die synchronen Bewegungen deshalb der Beginn der menschlichen Sprache sind. Bevor es die ersten Worte sagt, übt ein Baby das Sprechen tausendmal kinästhetisch ein. Wenn das so ist, dann dürften wir diese Bewegungen als noch primitiver, also mehr »Ur« betrachten, als die menschliche Sprache. An anderer Stelle sagt Condon, dass die menschliche Kommunikation mit Körperbewegungen und Gesten ausgiebig pointiert und synchronisiert wird, wozu auch das Blinzeln mit den Augen gehört. Sie bestimmen Rhythmus und Tempo einer Unterhaltung und Condon geht so weit, zu spekulieren, dass hierin der Ursprung des Tanzes zu finden sei. Außer den synchronen habe ich noch weitere Bewegungen hinzugefügt; sie markieren bestimmte Stellen in der Partitur der Sonate, sind also musikalische Pointierungen.

Die dritte und letzte Phase von *Erweiterter Schwitters* werde ich in diesem Sommer in Angriff nehmen. In Zusammenarbeit mit Klaus Schöning und dem WDR werden wir drei *Erweiterte Schwitters* vorführen, neue »Ursonaten«, vermittelt durch eine von einem Menschen gespielte Version einer Klaviersonate von Mozart.¹²¹ Dies soll die Symmetrie vervollständigen und *Erweiterter Schwitters* ein neues Dasein bescheren.

Kurt Schwitters' Sohn Ernst schrieb in einem Katalog, als sein Vater starb, habe er dessen Hand gehalten und kurz vor dem Eintritt des Todes gespürt, wie der »Merz« aus des Vaters Körper in seinen eigenen überging. »Merz« ist ein Wort, das Kurt Schwitters aus »Commerzbank« abgeleitet hat. Er benutzte es, um damit so etwas wie Geist zu bezeichnen; es ist in vielen seiner Kunstwerke präsent. Was Ernst Schwitters hier erfahren hatte, eine Übertragung geistiger Kraft, ist aus primitiven Kulturen bekannt. Die Macht oder der Geist einer Person oder eines Objekts wird bei physischer Berührung auf eine andere Person oder ein anderes Objekt übermittelt. In der Geschichte von Ernst Schwitters hängt diese Übertragung mit Unsterblichkeit zusammen. Hinter vielen Kunstwerken können wir ein starkes Streben nach Unsterblichkeit wahrnehmen. *Erweiterter Schwitters* tut dies auf einem anderen Weg. Wenn die Automatik der Skulptur kontinuierlich neue Versionen seiner Sonaten erzeugen kann, dann ist die Frage nach der Unsterblichkeit gelöst.

Zuerst erschienen in: *MaschinenMenschen*, Ausst.-Kat. Berlin 1989, S. 111-113.

¹²¹ Es handelt sich um die Sonate KV 545 in C-Dur, gespielt von Glenn Gould.

Stephan von Huene

Erweiterter Schwitters 2.

Transplantation der menschlichen Seele

Es gilt immer noch als spektakuläre Nachricht, wenn eine erfolgreiche Herztransplantation vorgenommen wurde. Wenn ich solche Nachrichten, also über eine Transplantation des Herzens, lese, frage ich mich oft, was dabei mit der anderen Bedeutung vom Herzen passiert: mit der Sehnsucht, dem Emotionalen im Unterschied zum Intellektuellen, dem Temperament, der Stimmung, dem Inbegriff des Menschlichen usw. Können diese Elemente oder Eigenschaften, die uns zur weitergehenden Vorstellung von der menschlichen Seele führen, auch transplantiert werden? Ich bezweifle, dass dies in den Schlagzeilen unserer Zeitungen zu lesen wäre, aber ich würde es als eine Leistung erachten, die vielleicht sogar auf einer höheren Ebene läge als die der eher materiellen, biologisch orientierten Herz-/Organtransplantationen.

Was die Seele betrifft, habe ich verschiedene Meinungen gehört. Sie reichen von: Die Seele ist eine altmodische mythologische Vorstellung, die im intelligenten menschlichen Denken, oder zumindest im bedeutenden Denken des 20. Jahrhunderts und danach, keinen Platz hat (wer darüber spricht, ist dumm) – bis hin zu: Die Seele ist ein Gebilde, das die metamenschlichen Eigenschaften umfasst und sich vom Körper löst bzw. lösen könnte und nach dem Tod fortbesteht. Trotz dieser Meinungsgegensätze benutzten die Afro-Amerikaner in den sechziger Jahren die Idee der Seele, um sich kulturell abzugrenzen und sich gleichzeitig in Richtung auf positive gesellschaftliche Einstellungen zu orientieren. Es gab nicht nur den Slogan »black is beautiful«, sondern man hörte auch viel über Soul-Food, und schwarze Musik unterschied sich von weißer Musik, weil sie Seele oder zumindest mehr Seele hatte. Die Seele wurde zu einem quantitativen Wesen. Je mehr man davon hatte, desto besser.

Einer der Bereiche, über den mehr Einhelligkeit herrscht, ist, dass der Mensch fähig zu sein glaubt, zwischen Musikstücken unterscheiden zu können, die buchstäblich (mechanisch) Note für Note gespielt werden, und Musikstücken, die mit menschlicher Emotion und Seele gespielt werden. Natürlich wissen die Kenner genau über diese Unterschiede Bescheid und würden es begrüßen, wenn ihre Autorität in dieser Hinsicht nicht in Frage gestellt würde. Da jede Musikpartitur so oder so gespielt werden kann, sollte es dennoch möglich sein, außerhalb der geschriebenen Musik diese Qualitäten, die man als Gefühle und Seele einbringend wahrnimmt, zu entdecken und zu entschlüsseln. Hat man sie erst einmal entdeckt, könnte man diese Attribute auch auf mechanisch gespielte Klänge übertragen? Würden wir dann Maschinenmusik als gefühl- und seelenvoll empfinden? Können wir die Seele transplantieren?

Eine mögliche Methode:

Glücklicherweise ist mein *Erweiterter Schwitters 1, Aut dem Weg zu einem automatischen Hörspiel* eine total synthetische Real-Zeit-Version von Schwitters *Ursonate*. Jedes Fonem wird von einem computergesteuerten elektronischen Fonemgenerator erzeugt. Sogar die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, eine der mächtigsten treibenden Kräfte rund um die künstlerische Aktivität, wird synthetisch imitiert, indem der Computer programmiert wurde, die Foneme nach jedem Zyklus der *Ursonate* neu anzuordnen, um in endloser Reihe neue *Ursonaten* zu erzeugen, zumindest solange die Maschine läuft. Das Hörspiel

Erweiterter Schwitters 1 (ursprünglich eine Direktaufnahme der synthetischen Version) geht in die Richtung, flach und mechanisch, das heißt seelenlos zu sein.

Phase 1:

1. Drei Bandaufnahmen von drei Generationen *Erweiterter Schwitters* werden als grundlegendes Klangmaterial verwendet.

2. Eine von einem berühmten Pianisten gespielte Aufnahme von Mozarts *Klaviersonate C-Dur KV 545* wird als wichtigstes »musikalisches« Element verwendet. Ich habe mich für diese Klaviersonate von Mozart entschieden, weil mir gesagt wurde, sie sei ein Prototyp der Sonatenform. Bei dem berühmten Pianisten denke ich an jemanden, der diese Extraqualitäten haben soll, die darüber hinausgehen, bloß die geschriebene Notensequenz zu spielen, jemanden, der das hat, was ich die Seele nenne. Ein Anfänger hingegen würde in dieser Hinsicht nicht genügend Können mitbringen.

3. Das Schwitters-Material, das schon in Sonatenform ist, wird folgendermaßen in die Mozartsonate eingepasst: a. Ohne das Verhältnis zwischen den Parametern des Mozartstückes zu verändern, wird es verlangsamt, sodass die Länge einer Sechzehntel-Note in etwa der Länge eines Schwitters-Fonems entspricht (die meisten Schwitters-Foneme sind ähnlich lang). b. Es wird ein Filter eingestellt, sodass alle im Mozartstück über $A = 440$ gespielten Noten die Fonemsequenz vom Schwitters-Band #1 benutzen. c. Ein Kerbfilter wird eingestellt, sodass alle im Mozartstück zwischen $A = 440$ und $E/3 = 164,81$ gespielten Noten die Fonemsequenz vom Schwitters-Band #2 benutzen. d. Alle im Mozartstück unter $E/3 = 164,81$ liegenden Noten benutzen die Fonemsequenz vom Schwitters-Band #3.

Wenn das Mozartstück verlangsamt wird, können diese Bänder alle gleichzeitig laufen und mit ein wenig Experimentieren können wir eine optimale Anpassung erreichen, bei der die Schwitters-Foneme nicht zu häufig abgeschnitten werden und wir auch das Mozartstück nicht allzu sehr verändert haben.

(Im Studio transplantierten wir die Schwitters-Foneme in das Mozartstück, während es bei halber Geschwindigkeit lief. Dann legten wir das mit halber Geschwindigkeit gespielte Klavierstück von Mozart als Schatten unter das gesamte Hörspiel.) (Transplantation, die wir bei normalem Tempo vornehmen mussten, wurden zweimal gespielt.)

Jetzt sollten wir ein Band haben, auf dem die Sonatenstruktur von Schwitters und die Fonemsequenz in die Struktur des Mozartstückes integriert wurden, wobei all die menschlichen Qualitäten (Seele) unseres berühmten Pianisten erhalten blieben.

Phase 2:

Auf dem neuen Band, das Schwitters in Mozart integriert, sollte jedes Schwitters-Fonem und -Fonemteil nun die Tonhöhe des Mozartstücks erhalten.

Phase 3:

Von diesem neuen Band, auf dem die Schwitters-Foneme jetzt in der Mozartsonate singen, würde ich gern die Tonhöhen in einem konstanten Verhältnis verdichten, sodass das, was ein ganzer Tonhöhenschritt war, jetzt etwa ein Zwölftel von dem Schritt ist. Damit würden wir an die Grenzen unseres Wahrnehmungsfilters in Bezug auf Tonhöhenunterschiede für einen einzelnen Tonhöhenschritt stoßen. Einige Experimente wer-

den nötig sein, vielleicht reicht ja ein Sechstel eines Tonhöhenschritts. Diese Veränderung sollte das Verhältnis zwischen den Tonhöhen immer noch über das gesamte Mozartstück hinweg aufrechterhalten.

Phase 4:

Zu diesem Zeitpunkt nähert sich unser Band irgendwie einer monotonen Rhythmusabfolge, die sich im Wesentlichen von Timbre zu Timbre auf schwittersähnlichen Fonemen bewegt. Jetzt ist es an der Zeit, das Band unter Einhaltung aller Parameter zu beschleunigen. Wir sollten eine Geschwindigkeit finden, bei der die Wahrnehmung der wortähnlichen Qualität von Schwitters Fonemen gerade zu verschwinden beginnt. Ich vermute, dies wird ein etwas langsames Tempo sein, als das ursprüngliche Spieltempo des Mozartstücks.

Zu beachten ist, dass wir außerhalb von Mozarts Komposition, vielleicht mit Ausnahme der Spielgeschwindigkeit, bei allen Schritten die Spieldynamiken, die Schwingungsunterschiede und alle Parameter beibehalten haben, was zu der Wahrnehmung dessen führt, was wir Ausdruck und menschliche Seele nennen könnten. Die Seele wurde transplantiert.

15. Dezember 1989, Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

Nachdem ich verschiedene akustische Prozesse verfolgt hatte, bei denen es um die Idee der Transplantation ging, hatte ich nicht das Gefühl, dass wir die Seele transplantiert hatten, aber wir hatten einige reale akustische Transplantationen vorgenommen. Wir konnten zwischen verschiedenen Ebenen akustischen Materials wechseln, die wir dann mittels Improvisation in eine gemeinsame Sequenz brachten. Ich beschloss, den Titel dieses Hörspiels zu ändern: *Erweiterter Schwitters 2. Eine Transplantation.*

Stephan von Huene

Können Computer in den Himmel kommen?

Können Maschinen eine Seele haben? (Hamburg 1992)

In den sechziger Jahren habe ich einmal gehört, wie ein Hippie seinen Weg zum Buddhismus beschrieb. Er sagte, dass nach christlicher Auffassung ein Hund weder eine Seele habe noch in den Himmel komme – deshalb sei er Buddhist geworden. Mag das nun ein guter Grund sein, Anhänger Buddhas zu werden oder nicht: Die Frage, ob ein Computer in den Himmel komme oder eine Maschine eine Seele haben kann, erscheint einem ganz lächerlich. Falls ich Douglas R. Hofstadter mit seiner Formulierung der »Church/Turing-These« (Künstliche-Intelligenz-Version) aber richtig verstanden habe, wäre dies durchaus möglich. In dieser Fassung besagt die »Church/Turing-These«: Geistige Prozesse jeder Art können durch ein Computerprogramm simuliert werden, dessen zugrundeliegende Sprache der von FlooP gleichkommt, das heißt, in dem alle partiell rekursiven Funktionen programmiert werden können.¹²²

Vielleicht habe ich Hofstadters Ideen ja etwas überspitzt, indem ich den Gedanken an den Himmel der Computer hier hineingebracht habe. An diesem Punkt sollte man sich klar machen, dass Computer, die in den Himmel kommen können, auch zur Hölle fahren können. Und ich habe schon oft jemanden seinen Computer zum Teufel wünschen oder verfluchen hören, wenn sein Rechner nicht auf die gewöhnliche, strikt deterministische Weise arbeitete. Mir scheint, dass solch ein Computer beschlossen hatte, seinen eigenen Kopf durchzusetzen. Zeigen sich hierin nicht Faszination und starke Beunruhigung, die wir immer dann verspüren, wenn die klaren Unterscheidungen zwischen Mensch und Maschine, zwischen Beseeltem und Seelenlosem brüchig werden?

Diese Zusammenhänge sind keine neuartigen Erscheinungen; sie reichen zumindest bis ins 12. Jahrhundert zurück, als der bedeutende indische Mathematiker und Astronom Bhaskara in seinen *Siddhanta-siromani* die erste unablässig sich bewegende Maschine beschrieben hat. Bhaskaras Maschinen brachten nichts hervor, doch verkörperten sie die hinduistische Vorstellung von der zyklischen, ewig wiederkehrenden Natur des Universums und seiner Teile.

In der Kunst ist die Unschärfe der Unterscheidung zwischen Beseeltem und Unbeseeltem nichts Ungewöhnliches. Man handelt ganz so, als sei es selbstverständlich, Gemälden und Skulpturen ein Eigenleben zuzugestehen, als könnten sie etwas ausdrücken, als besäßen sie Geist. Wenn ein Kunstwerk ins Museum gebracht wird, entspricht das nicht der Vorstellung, es käme in den »Himmel«? Es transzendiert seinen materiellen Wert bis zur Unvergleichlichkeit – jedenfalls so lange, bis es ins Depot (das »Fegefeuer«) verbannt wird, um dann seine »Wiedergeburt« durch die emsige Arbeit eines künftigen Kunsthistorikers zu erleben. Das Kunstwerk gewinnt das ewige Leben (sollte ein Unfall geschehen sein oder das Material seine Lebenserwartung überschritten haben, würde es umgehend restauriert werden) und geht in den gemeinsamen Geist über (die Kultur). Sie werden jetzt vielleicht glauben, ich wäre gegenüber heilig gesprochenen Vermenschlichungen zu respektlos. Ich bin es; ich benutze sie aber auch als Hilfsmittel. Sie gehören zu den Zusammenhängen und Brüchen, mit denen ich bei meiner Arbeit an Skulpturen wie *Drum* (Klangskulpturen, S 1974-2 und S 1992-1) arbeite.

¹²² Hofstadter 1985, S. 617.

Allan Kaprow schrieb 1975, meine Kunst sei eine Kunst der »Präsenz«.¹²³ Als ich dies gelesen hatte, dachte ich, dass ich vermeiden sollte, was fehlte (also nicht präsent war). Ich begann mit der Arbeit an zwei Skulpturen, die gar nicht da waren. Zunächst versuchte ich es damit, die Skulpturen so durchsichtig wie möglich zu machen. *Drum* ist eine dieser Skulpturen. Ihr großer, zylindrischer Korpus besteht aus transparentem Plastikmaterial; dazu kommen 32 Schlägel, die von einem elektronisch gespeicherten Programm automatisch gesteuert werden.

James Tenney komponierte *Wake* speziell für diese Trommel. Die Folge der Trommelschläge ist so gewählt, dass sie die innere Struktur der Komposition visuell verdeutlicht. Wir stellten dabei in Frage, ob ein mechanisches Musikinstrument, hier eben eine Trommel, ein Virtuose sein könnte. Der Begriff der Virtuosität trägt in sich die Ambivalenz zwischen dem Musikalischen und etwas zu Perfekten.

Manchmal wird die ursprüngliche Notwendigkeit des Musizierens zugunsten eines bewussten Vorführens des technischen Könnens aufgegeben. Der menschliche Spieler nähert sich dem Maschinenhaften. In diesem Sinne stellten wir die Frage, ob das »Es« der Maschine sich mit dem »Er« oder »Sie« des Musikers auf der Ebene der Virtuosität trifft.

Trommeln gehören einer Instrumentengruppe an, die eine zweifache Funktion haben. Man spielt Musik auf ihnen, Soli oder im Ensemble; daneben nutzt man sie auch zu Ankündigungen, wenn etwa ein Trommelwirbel im Zirkus den gefährlichen Auftritt eines Seiltänzers untermalt.

Auch meine Skulptur *Drum* erfüllt zwei Funktionen. Erst einmal ist sie eine Skulptur, bei der es vor allem auf ihre Transparenz ankommt. Zu bestimmten Zeiten spielt sie als Musikinstrument. Dann ist sie wirklich präsent. Doch *Drum* ist auch ein Werk, das im Kontext einer Ausstellung funktioniert. Die Musik, ein Werk für Trommel, das unterschiedliche Trommelwirbel einschließt, ist zugleich auch als Vorankündigung des nächsten Ereignisses gedacht.

UND WAS IST DAS NÄCHSTE EREIGNIS? Im Gegensatz zu dem berühmten Seiltänzer, der nach einem tragischen Unfall in seiner Truppe mit den Worten »Auf dem Seil, da ist das Leben – der Rest ist Warten« wieder hinaufsteigt, werden in *Drum* die Ruhephasen angekündigt, als Ereignisse – wie die Betrachtung des nächsten Exponats in einer Ausstellung, wie die Wahrnehmung von etwas möglicherweise ganz Undramatischem und Unscheinbarem, vielleicht der besonderen Art, in der jemand seinen offenen Schnürsenkel wieder zusammenbindet.

Zuerst erschienen in: Inventionen '94, Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 54-58.

¹²³ *Sound Sculpture* 1975, S. 25 (»Stephan von Huenes Kunst ist eine der Anwesenheiten. Nicht einfach nur der physischen Präsenz handwerklich gut gearbeiteter Objekte, die phantasievoll gemacht und für Augen und Ohren bestimmt sind. Sie haben darüber hinaus eine >magische< Präsenz. Es sind Wesen, Surrogate für uns selbst, die eine bestimmte Zeit lang auftreten und dann stumm sind, bis sie erneut aufgefordert werden zu sprechen und zu agieren. Orakel.«)

Stephan von Huene **WHAT'S WRONG WITH ART (Version 1)**

Eine Ausstellung

Kommentare, die zur Kunst, zu Kunstereignissen oder zu Kunstaktivitäten zu hören oder zu lesen sind, könnte man mühelos in zwei Kategorien einteilen. Erstens: »What's right with art«, Beschreibung (Kunst im Stand-by-Zustand). Zweitens: *WHAT'S WRONG WITH ART* (Klangskulpturen, S 1997-1). Die zweite Kategorie beherrscht zweifellos die Diskussion, dem Umfang wie dem Inhalt nach. Zu der Kategorie *WHAT'S WRONG WITH ART* gehört auch der Ikonoklast, der auf die Dialektik zwischen Bild-Objekt und Betrachter extrem emotional und erregbar reagiert. Für den Ikonoklasten, könnte man sagen, gilt die Regel »Art is always wrong«.

ART IS ALWAYS WRONG

Als Ikonoklasten werden Individuen oder Gruppen bezeichnet, die aus politischen oder religiösen Motiven heraus Anschläge auf die in Werken der bildenden Kunst immanenten »Götzenbilder« verüben. Sie glauben, dass bestehende Herrschaftsverhältnisse durch die Zerstörung ihrer Symbole verändert oder eliminiert werden können. In dieser Bedeutung wird das Wort von Martin Warnke verwendet. Kürzlich hat David Freedberg (*Iconoclasts & their Motives*) den Begriff allerdings dahingehend erweitert, dass er darunter auch Attacken oder Anschläge auf die Kunst versteht, die von Leuten verübt wurden, die gemeinhin als geistesgestört gelten.

Da gab es zum Beispiel den Fall eines Schiffskochs, der auf Rembrandts Nachtwache mit einem Tafelmesser losging. Oder Mr. Toth, der die Pietà von Michelangelo mit einem Hammer attackierte. Diese beiden Kunsttattäter hielten sich für den Messias. Etwas anders ist der Fall der »Slasher Mary«, die 1914 die so genannte *Rokeby Venus* aufschnitt. Mary Richardson, eine junge Sufragette, sagte, sie habe das Bild dieser wunderschönen mythologischen Frauengestalt zerschnitten, um die öffentliche Aufmerksamkeit auf Mrs. Pankhurst zu lenken, ihre Führerin und schönste lebende Frau, die im Gefängnis war und um deren Leben sie fürchtete. Die Tat der »Slasher Mary« kommt, obwohl streng genommen ein individueller Akt der Kunstzerstörung, Martin Warnkes Ikonoklasmus-Definition recht nahe. Vierzig Jahre nach dem Anschlag nannte Mrs. Richardson in einem Interview noch ein zweites Motiv. Sie sagte, sie hätte es nicht länger mit ansehen können, wie Männer tagaus, tagein das Bild begafften. Womit »Slasher Mary«, nach unserem heutigen Verständnis, in das feministische Lager gehört. Was aber wäre, wenn Ms. Richardson sich selbst als feministische Kunstaktivistin bezeichnet hätte? Würde ihr Zerstörungsakt, nunmehr zur Kunstaktion erklärt, anders bewertet? Würde »Art is always wrong« dann in die Nähe rücken von »Art is always right«?

Ich denke an Marcel Duchamp, der der Mona Lisa einen Schnurrbart aufmalte. Ja, aber das war doch nur die Kopie des Bildes der Mona Lisa, könnte man einwenden. Aber die Kopie steht für das Original. Keiner hätte es gern, wenn man sein Fotoporträt auf den Boden werfen und darauf herumtrampeln würde. Noch eindringlicher ist das Beispiel von Robert Rauschenberg, der eine Zeichnung von Willem de Kooning ausradierte, als dieser selbst schon den Ikonen-Status erreicht hatte. Gab es einen Aufschrei? Durchaus nicht. Dieser Vorfall spielte sich innerhalb der Kunstszene ab und wurde als legitimer künstlerischer Akt gewertet. Vielleicht lässt sich innerhalb der Kunst eine eigene Kate-

gorie des Ikonoklasmus ausmachen, sozusagen ein interner Ikonoklasmus. Wenn in der Kunst eine Generation die andere und ein Ismus den nächsten ablöst, dann will jeder neue Ismus auch die Bedeutung der geltenden Symbole und Sprache ausradieren und ein System neuer Symbole und eine neue Sprache etablieren. Interner Ikonoklasmus ähnelt dem Witz, den in der Familie jeder versteht, der aber einem Außenstehenden gegenüber beleidigend oder auch wie eine Tabuverletzung wirkt. Arme Mary Richardson. *WHAT'S WRONG WITH ART* (Version 1) bezieht sich auf Vorfälle im Zusammenhang mit Barnett Newmans Bild *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, das im Jahr 1982 in der Nationalgalerie in Berlin wegen seines Bildinhalts oder vielmehr wegen seiner Gegenstandslosigkeit attackiert wurde.

INTERNER IKONOKLASMUS TRIFFT AUF EXTERNEN IKONOKLASMUS

Als Newman von sich sagte: »Ich male keine Bilder, ich mache Malerei«, verriet er gewissermaßen eine ikonoklastische Haltung. Da es sich um einen Künstler handelt, könnte man sie als internen Ikonoklasmus bezeichnen. Josef P. hingegen war Student der Veterinärmedizin und gerade aus dem Saarland nach Berlin gekommen. Am Ostermontag hielt Josef P. eine Polizeistreife an, sagte, er habe sich am Fuß verletzt und bat den Beamten, ihn zur Nationalgalerie zu fahren. Der Polizist brachte ihn stattdessen ins Krankenhaus und nahm seine Personalien auf. Am zweiten Tag nach Ostern zog Josef P. sich als Museumsarbeiter an und mischte sich unter die Leute, die mit dem Abbau einer Ausstellung beschäftigt waren. Das Museum war für die Öffentlichkeit geschlossen. Josef P. nutzte diese Gelegenheit, um eine Plastikstange zu ergreifen und dreimal auf das Bild von Newman zu schlagen. Einmal für Rot, einmal für Gelb, einmal für Blau. Die drei Dellen, die das Bild bekam, wurden nicht sofort entdeckt, weil an diesem Tag dieser Trakt des Museums unbeleuchtet war. Während er auf das Bild einschlug, waren das Sparbuch und andere Papiere mit seiner Adresse aus Josef P.s Tasche gefallen. Als die Polizei ihn festnahm, gab er zu Protokoll, er habe entsetzliche Angst vor dem Bild gehabt und deswegen nachts nicht schlafen können. Er hatte Angst vor Rot. Er hatte Angst vor Gelb. Er hatte Angst vor Blau. Vielleicht reagierte Josef P. übersensibel auf optische Reize, und das Bild überwältigte ihn einfach. In einer späteren Aussage erklärte Josef P., dass das Bild eine Beleidigung für den Bürger und bei einem Kaufpreis von 2,7 Millionen Mark unverschämte teuer sei. Fragt sich, ob Josef P. genauso reagiert hätte, wenn *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* ein gegenständliches Bild gewesen wäre. Könnte man vielleicht sagen, dass Josef P. ein invertierter Ikonoklast war?

WHAT'S WRONG WITH ART hat nichts zu tun mit: »Iconoclasm«, »mapping«, »territory«, »terrain«, »cyborgs«, »T. A. Z.« (temporary autonomous zones), »post-modernism«, »desiring machines«, »poststructuralism«, »postfeminism«, »feminism«, »posthistoricism«, »deconstruction«, »colonialism«, »neocolonialism«, »postcolonial culture«, »mutation«, »intertextuality«, »the signifier«, »floating signifiers«, »sign«, »phallus«, »contextuality«, »symbolic order«, »the object«, »allegories«, »the spectacle«, »hypertext«, »being co-opted«, »posthuman«, »identity«, »race-class-gender«, »inscription«, »being inscribed into«, »gender«, »gender politics«, »social construction«, »the other phallo-logocentrism«, »discourse«, »dominant discourse«, »hegemonial discourse«, »empowering«, »dis-empowering«, »power structures«, »Freudian«, »Lacanian«, »minor stage«, »euro«, »eurocentrism«, »D. W. G. S.« (dead white guys), »the subject«, »positioning oneself«, »subject position«, »la difference«, »nonwestern«, »a-historical«, »historicity«, »new historicism«, »sexual politics«, »polysexuality«, »queer theory«, »strategies«, »artificial utopias«, »end of mechanical age«, »end of art«, »end of art history«, »interface«, »context«, »poetic«, »network«, »memory«, »metalevel«, »institutional«, »trans-human«,

»formalism«, »media-art«, »interactive«, »global«, »fractal«, »cyberspace«, »gender identity«, »virtual«, »virtual worlds«.

WHAT'S WRONG WITH ART hat zu tun mit: *WHAT'S REALLY WRONG WITH ART*.

November 1996, Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

Stephan von Huene im Gespräch mit Doris von Drathen

»Kunst muss man mit seinem ganzen Nervensystem verstehen«

DvD In Ihrer Arbeit spielt die Umsetzung sinnlich wahrnehmbarer Phänomene eine wesentliche Rolle – die Geräusche von Museumsbesuchern, ihre Stimmen und ihre Schritte, werden von den *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3) in Klanggebilden gespiegelt, aus den Vokalen eines Librettos generiert die große Skulptur *Zauberflöte* (Klangskulpturen, S 1985-1) ein orgelartiges Musikstück, die *Tisch Tänzer* (Klangskulpturen, S 1988-1) reagieren in ihrem Bewegungsrhythmus auf Radiofrequenzen. Kann man in Ihrer Arbeit so etwas wie eine groß angelegte Feldforschung von nonverbaler Kommunikation, von unbewussten Verhaltensmustern sehen?

SvH Ja, man könnte das vielleicht so sagen, dass ich mit meiner Arbeit etwas erforsche. Mir wäre aber doch der Begriff Experiment lieber: Ich sehe mich als experimentellen Künstler, auch wenn ich diesem Begriff skeptisch gegenüberstehe. Ich meine damit mehr als nur das Arbeiten mit verschiedenen Medien, für mich geht es um das Experiment, herauszufinden, was Kunst sein kann, in welche Bereiche man damit vordringen kann.

Ich kann die Vielfältigkeit der Bereiche, die mich interessieren, vielleicht am leichtesten mit einem Erlebnis anschaulich machen. Als ich vor einiger Zeit in der Wiener Ausstellung »Wunderblock« (1989) war, merkte ich zu meiner Überraschung, dass ich mich selten in einer Ausstellung so heimisch gefühlt hatte wie in dieser: Das waren zum ganz großen Teil meine Themen. Da war Hermann von Helmholtz mit seinen Maschinen, das kannte ich bis dahin nur aus Büchern, da waren die Theorien über die Expression ausgebreitet, über die Evolution, mit denen ich in meinem Studium in Los Angeles umgegangen war; diese Welt zwischen Darwin und Freud war mir vertraut. Da entdeckte ich so viele Dinge, mit denen ich auch arbeite, und spürte eine starke Verbindungslinie.

Also, ein Teil meiner Arbeit ist gewiss in der Psychologie angesiedelt, gleichzeitig würde ich mich aber gegen eine Kategorie wie »Psycho-Kunst« oder gar »Therapeutische Kunst« vehement wehren.

Ich stamme nun einmal aus Kalifornien, und da hat die Psychologie eine andere Entwicklung genommen, da haben Kommunikationstheorien und Systemtheorien eine wesentliche Rolle gespielt. Es war schon ziemlich speziell, dieses Ambiente von Palo Alto. Der intellektuelle Kopf, der dahinterstand, war Gregory Bateson; seine Kollegen und Studenten haben die Systemtheorie, die Kommunikationswissenschaften in alle möglichen Bereiche hineingetragen, in den Film, in die Therapie. Das war eine große Bewegung, die mich sehr beeinflusst hat. Ich habe angefangen, diese Fächer zu studieren, und habe dann versucht, diese Entwicklungen und Erfahrungen in der Kunst zu nutzen. Und das ist vielleicht meine Art von »Forschung«, das Analysieren und Erkennen von Systemen, das Deutlichmachen von »Feedback« und »direct Feedback«. Dieses Interesse an Kommunikations- und Verhaltenssystemen prägt meine Arbeit, deshalb sind die Zuschauer etwa in den *Text Tones* ein ganz wichtiger Teil meiner Arbeit.

DvD Wenn Sie sagen, Sie möchten herausfinden, was die Kunst sein kann, ist dann Ihre Arbeit eine Kunst über die Kunst?

SvH In gewisser Weise nehme ich – das kann man schon so sagen – eine Metaposition ein. Einerseits möchte ich die Kunst besser verstehen, indem ich sie mache; Musik versteht man auch erst richtig, wenn man selbst ein Instrument spielt. Die bildende Kunst

hat den Vorteil, dass sie immer beides ist, Komponieren und Aufführen. Andererseits möchte ich mit meinen Erfahrungen aus der Kommunikationstheorie und aus eigenem Kunstschaffen auch anders an die Kunstgeschichte herangehen. Die Kunsthistoriker übersehen manchmal trotz riesenlanger Abhandlungen die einfachsten Dinge. Wie viel Theorie ist schon produziert worden über das so genannte geheimnisvolle Lächeln der Mona Lisa. Nach den Erfahrungen der Kommunikationstheorie verrät die Blickrichtung einfach, dass sie akustischen Erinnerungen nachhängt oder einen inneren Dialog führt. Wer nach oben schaut, sieht Bilder oder sucht meist nach einem Wort, konstruiert angestrengt einen Gedanken. »Steht's an der Decke?«, fragten die Lehrer. Wer nach links schaut, plant in die Zukunft. Das sind einfache Grundregeln, die fast immer zutreffen. Alle Gefühlsäußerungen, Zukunftsgedanken, Erinnerungen, suchende Überlegungen sind von Blickrichtungen begleitet. Das ist nur ein Beispiel für eine Möglichkeit meiner Ansatzweisen, die aus einem ganz anderen Hintergrund als aus traditionell kunsttheoretischen Denkweisen kommen. Kunst, denke ich, muss man verstehen mit seinem ganzen Nervensystem, so wie man Musik versteht, wenn man mit seinem Instrument atmet. Für das Kunstschaffen bedeutet das für mich, dass ich keine Begrenzungen anerkennen will. Ich möchte eine größtmögliche Flexibilität ausnutzen. Die Avantgarde denkt von hier in die Zukunft. Ich denke nicht so geradlinig.

Sind da nicht noch andere Möglichkeiten? Ich wehere mich gegen Einseitigkeiten und Tabuisierungen, die alles verkomplizieren. Ich will ein Beispiel geben: Expressionistische Arbeiten sind meistens kinästhetisch gemeint, wir nehmen sie zwar mit den Augen wahr, aber eigentlich sollen wir sie fühlen. Emilio Vedova etwa ist ein Kinästhetiker. Das Taktile, das Haptische, die Bewegung ist in seinen Bildern wichtig. Das ist ein sehr einfach zu erklärender Prozess: Er fängt visuell an und kommt dann zu einem kinästhetischen »Output«. Und dann hat man es erfasst und versteht, wo er ist. Aber der Kunstbetrieb braucht viele Seiten Text dafür. Die Texte sind auch dazu da, Tabus zu schaffen. Wenn alle Kunstformen zu jeder Zeit möglich wären, wenn alle Sichtweisen zu jeder Zeit möglich wären, könnte der Kunstbetrieb vielleicht nicht funktionieren. Die Postulierung von »In«-Tendenzen, heißt, dass andere »out« sind. Ich möchte von solchen Tabus unabhängig sein und das ganze offene Feld nutzen.

DvD Heißt das auch, das Feld der Wahrnehmung ist offen, und Sie autorisieren den Zuschauer, seinen eigenen Augen zu trauen?

SvH Was die Rezeption angeht, so sind wohl zwei Haltungen am einfachsten zu unterscheiden. Die eine ist: Die ganze Kunst ist im Künstler und in dem Objekt. Der Zuschauer würde also als Beobachter hinzutreten. Die andere ist: Es gibt eine bestimmte Erfahrung zwischen Zuschauer und Objekt, und da liegt die Kunst. Das ist eher meine Richtung. Das ist die Schule von John Cage, mit dem ich viel gemeinsam habe. Mich interessiert viel mehr eine Kunst, die in der Erfahrung des Zuschauers liegt, als eine, die im Objekt liegt. Die ganze Frage, das Argumentieren über die Entmaterialisierung der Kunst, über den Verzicht auf das Objekt, das könnte alles wegfallen, wenn man einfach danach fragt, wo denn die Kunst sein soll: im Objekt, in der Erfahrung oder wo? Ich bin nicht an der Bewunderung von Kunst interessiert.

DvD Können Sie diese Haltung anhand einer Ihrer Arbeiten anschaulich machen?

SvH Ich greife einmal die *Text Tones* heraus. Sie stehen einerseits als Skulpturen da, aber sie haben den Zuschauer als Teilnehmer. Den Zuschauer sehe ich als Teil einer Ausstellung, seine Präsenz, seine Geräusche gehören dazu. Die Leute reden darüber, was sie sehen, sie beleben den Ausstellungsraum mit ihren Stimmen und Schritten. Mir ist wich-

tig, dass die *Text Tones* zunächst rein minimalistische Skulpturen sind. Aber ebenso wichtig ist mir die innere resonanztechnische Ausstattung, die es erlaubt, den Zuschauer als Teilnehmer aufzunehmen, und damit gehen die Skulpturen über den Minimalismus hinaus. Damit die Akustik funktioniert, muss jeder physikalische Parameter wie Länge und Breite genau stimmen. Die Rohre haben ein bestimmtes Luftvolumen und sind vergleichbar mit Pfeifen. Ich habe den Rohren eine besondere Formel zugrunde gelegt. Ich wollte den Punkt zu finden, an dem die Frequenz der Luftsäule im Rohr genau der Frequenz des freischwingenden Körpers entsprach. Aus dieser Gleichung ist die Länge des Rohrs abgeleitet. Die Rohre funktionieren wie ein akustischer Filter, wie ein Gong und spiegeln die aufgenommenen Geräusche. Die Geräusche sind zwar gebündelt und vermischt, sind verfremdet und Teil der Skulptur geworden, trotzdem bleiben einzelne Laute, Stimmen und Schritte für den Zuschauer als seine individuelle Spur erkennbar. Außerdem nehmen die Skulpturen, die versetzt eingestellt sind, sich gegenseitig auf; das Aufnahmesystem ist also verdoppelt.

DvD Was interessiert Sie an dieser Widerspiegelung; die taucht ja leitmotivisch in Ihren Arbeiten der achtziger Jahre auf.

SvH Ich muss dazu etwas ausholen. Verschiedene Probleme in der Kunst kommen in Variationen immer wieder vor. Ein solches Problem ist zum Beispiel die ästhetische und ökonomische Bewertung des Objekts. Die Rolle des Objekts hat sich in den sechziger Jahren, man kann schon sagen, radikal geändert.

Mehr als alle Theorie interessiert mich in diesem Zusammenhang der Bibeltext vom Goldenen Kalb. In dem Text wird die Trennung deutlich gezogen und ein Tabu aufgestellt: Es wird das Verbot ausgesprochen, dem Objekt selbst eine Bewertung zuzumessen, und gefordert, nur spirituelle Werte anzuerkennen. Die Kunst könnte ein Medium sein, an einer solchen Spiritualität mitzuarbeiten. Seit die Künstler in den sechziger Jahren sich vom ökonomischen Wert des Kunstobjekts lösen wollten und postulierten: »Das Wichtigste ist die Unwichtigkeit des Objekts«, hat es auch und gerade für die konzeptuelle Kunst längst wieder eine ökonomische Bewertung gegeben, die bei weitem die ursprünglichen Maßstäbe übertrifft. Die Museen bewahren die Objekte, und ihre ökonomischen Bewertungen legen solche Bewertungen als Einbahnstraße fest. Denn der Kunstgegenstand kann nicht zurück in die Gesellschaft, nichts davon ist im Alltag nützlich.

Ich habe mich auch weitgehend von der Vorstellung, ein Objekt zu schaffen, gelöst, aber in einer anderen Weise: Ich versuche, das Objekt so einzusetzen, dass sich zusammen mit dem Zuschauer ein Kreis schließt. Da liegt dann aber die Bewertung in der Erfahrung und nicht im Objekt selbst. Wichtig daran ist mir, dass die Bewertung nicht auf die Metapher gerichtet ist, sondern unmittelbar auf die Kombination. »Die Landkarte ist nicht das Territorium«, hatte Alfred Korzybski die Tatsache bezeichnet, dass die Wahrnehmung vom Sozialisierungsprozess geprägt ist. Nichts steht wirklich für sich selbst. Die Erkenntnis ist abhängig vom kognitiven Rahmen. Ich versuche, das Umfeld so zu organisieren, dass diese Erfahrung, die für die Wahrnehmung wichtig ist, gemacht werden kann. Bei den *Text Tones* geht die Entwicklung etwa von der einfachen Aufnahme zur multiplizierten Aufnahme und ihre Vermischung zur Klangfarbenmusik in die Richtung von Schönbergs Idee. Schließlich wird der Raum zusammen mit der Klangfarbe und dem Zuschauer zum Objekt.

DvD Lassen Sie uns auf andere Formen der akustischen Widerspiegelung kommen, die *Zauberflöte* etwa. Da haben Sie lediglich die Vokale aus Schikaneders Libretto in Tonfolgen umgesetzt. Blasebälge sind in Bewegung und versorgen dunkelklingende Orgelpfeifen mit Luft. Ein System von auf- und abgeblendeten Lichtern begleitet die Musikstücke.

SvH Ich habe mich lange mit primitiver Kunst und mit den Riten von Eingeborenenstämmen beschäftigt. Da gibt es etwas, was ich auch in meiner Kunst suche. Es ist die Vorstellung, möglicherweise magische Kräfte übertragen zu können. Ich habe zum Beispiel von einem Ritus erfahren, bei dem ein Stück einer alten Maske in eine andere hineingesetzt wird, um auf diese Weise Zauberkräfte weiterzugeben. Über weite Entfernungen hinweg wurden Ketten gebildet, um einen solchen »Power-Transfer« zu bewirken. Ich habe die Hoffnung, dass von einem Kunstwerk eine kreative Kraft ausgehen könnte, und wollte mit der *Zauberflöte* einen solchen »Power-Transfer« vorführen; ich wollte ihre Magie neu und auf meine Weise entdecken. Dazu habe ich die Obertöne der Vokale (Formanten) benutzt. Tatsächlich entscheiden wir uns unbewusst bei jedem Vokal, ob wir ihn der Sprache oder der Musik zuordnen. Ich habe nun die Vokale aus Schikaneders Libretto genommen und mich jedes Mal für Musik entschieden und daraus wieder eine Art Klangfarbenmusik komponiert, also keine Melodie, sondern groß angelegte Klangräume. Dann aber habe ich die Erfahrung, dass Wortbedeutungen an Blickrichtungen gekoppelt sind, mit dem System der aufleuchtenden Lampen verbunden. Der Zuschauer ahmt nun unwillkürlich die Blickrichtung nach, die an die Wörter von Schikaneder gekoppelt sind. Der Zuschauer kann vielleicht in den kreativen Arbeitsablauf von Schikaneder einsteigen. Meine Objekte sind also eingebunden in den Austausch visueller, akustischer und kinetischer Erfahrungsbereiche; man kann aber auch nur das Objekt sehen. Der skulpturale Aspekt ist mir wichtig. Die Zauberflöte ist zum Beispiel in der Anmutung von alten Instrumenten gemacht, der warme Mahagoniton ist ein zeitlicher Rückgriff. Ich will mich zumindest angedeutet Mozarts Zeit annähern und aus der realen Zeit hinausführen. Wir selbst leben auch nicht immer nur in der realen Zeit, sondern in einem Gemisch von zukünftiger und vergangener Zeit.

DvD Die *Tisch Tänzer* sind aber sozusagen alltägliche Zeitgenossen, mit ihren Hosen und Schuhen, die sie gerade von Ihnen ausgeliehen haben, und der Art und Weise, wie sie ihren Bewegungsrhythmus immer gerade nach den aktuell gesendeten Radiofrequenzen¹²⁴ ausrichten.

SvH Mich interessiert die Vorstellung, dass jede Kultur ihr Tempo und ihren Rhythmus hat. Der Anthropologe Robert Hall hat das herausgefunden. Ich habe den Betrachter der *Tisch Tänzer* mit dem Rhythmus seiner Kultur konfrontiert, mit den Frequenzen, die uns ständig in Kaufhäusern, im Auto umgeben und unser Tempo bestimmen. Ich habe ihn also in einer Art »pacing« einbezogen. Bei der *Zauberflöte* haben die Blasebälge dieses »pacing« übernommen; der Zuschauer fängt unwillkürlich an, im gleichen Rhythmus zu atmen. Im japanischen Management sind Atemübungen, also der gemeinsame Atemrhythmus, oft der Auftakt zu großen Konferenzen. In der Kirche haben gemeinsame Gesänge und Wiederholungsgebete genau diese Funktion. Da entsteht ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, ein friedvolles Miteinander.

¹²⁴ Die letzte Fassung dieser Arbeit enthält Reden amerikanischer Politiker sowie Arien aus Händels Oper *Rinaldo* und Georges Bizets *Die Perlenfischer*.

Bei all diesen Arbeiten geht es mir um Wahrnehmungsprobleme: Ist ein Laut einzuordnen als Musik oder Sprache? Wenn wir eine Farbe sehen, ist das eine Kategorie oder eine Analyse? Die Wahrnehmung funktioniert nicht eins zu eins. »Das Wort ist nicht der bezeichnete Gegenstand.« Ray L. Birdwhistell hat festgestellt: Nur sieben Prozent der Kommunikation werden über den Inhalt eines Wortes vermittelt; dreißig Prozent hängen ab vom Tonfall und der Satzmelodie, der Rest ist Bewegung, Gesten, Mimik, Kleidung usw. Darum geht es mir, um das, was Helmholtz schon vor hundert Jahren gesagt hat: Die Wahrnehmung ist eine Entscheidung, und zwar eine unbewusste Entscheidung. Also muss man für die Wahrnehmung ein Umfeld aufbauen.

DvD Ihre frühen Arbeiten sind einerseits stark durch die West-Coast geprägt, andererseits aber durch einen Surrealismus sehr eigener Spielart, versetzt mit beißender Ironie.

SvH Ich glaube schon, dass eine Ausbildung in Kalifornien ein grundsätzlich anderer Weg ist als ein Studium in Europa zu der Zeit. Als ich am Chouinard Art Institute in Los Angeles war, legte man dort allergrößten Wert aufs Zeichnen. Aber das war kein konventionelles Zeichnen, also kein Projizieren, sondern man lernte, eine Situation, eine Wahrnehmung zu erfassen. Man musste zum Beispiel ein Gefäß als leichtes oder schweres Gefäß zeichnen. Man musste Bewegungsabläufe, Raumsituationen zeichnerisch festhalten, visuelle Informationen umsetzen. Trickfilmzeichner wurden da auch ausgebildet. Der andere Strang war die Kunstgeschichte; mein Schwerpunkt war primitive Kunst. Meine frühesten Objekte aus Brot und Leder knüpfen direkt an die »primitive Kunst« an, ohne aber deren Formensprache einfach zu übernehmen. Ich habe mich nur gefragt, ob ich auch »primitiv« sein könnte. Während alle Kollegen sich damals nach New York orientierten, habe ich mich für die West-Coast entschieden. Mich interessierten die Sättel und das Lederzeug der Cowboys mehr als Pop und Minimal in New York. Ein wichtiger Einfluss in dieser frühen Zeit war Arcimboldo. Aber sonst würde ich da keinen surrealistischen Aspekt sehen. Der magische »Power-Transfer« hat mich damals mehr interessiert als der Surrealismus, von dem ich damals selbstverständlich viel sah.

DvD Eine Gruppe Ihrer frühen Klangskulpturen heißt *Totem Tones* (Klangskulpturen, S 1969-1.1-1.5). Die noch früheren lederüberzogenen Beine, Arme, Büsten haben etwas Fetischhaftes. Ist darin eine magische Komponente zu sehen?

SvH Mich hat die Magie rein gedanklich als Vorstellungswelt, als Ausdruck und wichtige Funktion einer Kultur interessiert. Aber ich habe nie magische Armbänder getragen oder Kerzen angezündet. Meine frühen Skulpturen haben für mich nichts mit Fetischen zu tun. Ich sehe darin reine Kunstobjekte. An den *Totem Tones* hat mich die Vertikalität von Geschichten mehr interessiert als die Magie. Unsere Geschichten sind horizontal angelegt, mich hat die andere Vorstellung fasziniert. Der Titel rührt auch daher, dass die orgelartigen Klänge mich an Tierstimmen erinnern.

DvD Zu Ihrer Lieblingslektüre gehören die Traktate von Meister Eckhart. Was begeistert Sie an den alten Predigten, an solchen Lehrsätzen wie, man muss einschlafen, um erweckt werden zu können, oder das Auge muss von Farbe frei sein, um die Farbe zu sehen?

SvH In der Familie meines Großvaters gab es eine lange Pastorentradition – ich bin mit solchen Texten aufgewachsen. Was mich später interessierte, war, dass Meister Eckhart eine so hoch kultivierte Kommunikationsform hatte. Solche Methoden wie »pacing« und

»leading« hat er in seinen Predigten praktiziert. Und er steht für mich über allen anderen Theologen, weil er eins hatte: Er hatte die Erfahrung. Er hatte erlebt, wovon er predigte. Er spricht nicht auf der Ebene von Verhalten, sondern auf der Ebene der Erfahrung.

DvD Ich weiß nicht, ob Ihre Arbeit etwas mit der Vorstellung von Glauben zu tun hat, jedenfalls haben Ihre *Totem Tones* mit diesen strömenden Orgelklängen eine starke kontemplative Kraft und tragen den Zuschauer, den Zuhörer aus der Tagesrealität hinaus.

SvH Das wäre schön. Das ist schon mein Ziel, so etwas aufzubauen. Ich gehe sehr stark in diese Richtung. Ich will an die andere Seite der Realität herankommen. Ich lebe nun seit mehr als zehn Jahren in Europa, und ich glaube, ich kann einen Vergleich wagen: Die amerikanischen Künstler wollen so weit wie möglich auf der Ebene von Umfeld und Verhalten arbeiten, und die europäischen Künstler wollen viel mehr auf der Ebene von Identität und Glauben arbeiten. Einstein ist da ein gutes Beispiel. Im Gegensatz zu vielen anderen Wissenschaftlern hatte er die ganze Breite, weil er genauso gut über Umfeld und Verhalten reden konnte wie über Glauben und Identität. Er hatte das System in seiner Gesamtheit zur Verfügung. Wenn man sich nur für eins von beiden entscheidet, hat man nicht die Breite, die man braucht. Mich reizen Provokationen in der Kunst sehr wenig, aber wenn ich es erreichen kann, dass jemand von einem Bewusstseinszustand in einen anderen überwechselt, ist das etwas Gewaltiges. Der Wechsel von Seelenzuständen ist ein gewaltiger Sprung.

DvD Kunst also doch als Katalysator, als Vehikel für jede Form von Transzendenz?

SvH Eins meiner Themen ist die Beziehung zwischen Kunst und Leben. Das Wechselspiel zwischen beiden interessiert mich. Ich meine, wenn die Erfahrung mit der Kunst die gleiche ist, die man im täglichen Leben macht, dann ist kein Unterschied zwischen Kunst und Leben. Die Kunst ist für mich eine andere Form von Erfahrung, eine sehr variable Form, aber festzuhalten ist: Man erfährt einen anderen Zustand, man erlebt sich selbst an einem anderen Ort. Das ist mir wichtig.

Und das gilt eben auch für Einstein. Er hatte die wunderbarste Eigenschaft, die ein Wissenschaftler haben kann, er hatte Phantasie. Und mit dieser Phantasie konnte er halluzinieren, auf einem Lichtstrahl zu sein und sich dann tatsächlich von dort aus umzuschauen. Er war dann wirklich an einem anderen Ort. Für ihn war ein großer Anteil seiner Methode die intensive Vorstellungskraft. Diese Fähigkeit der inneren Anschauung müsste in der Schule trainiert werden.

Das hat mit Illusion nichts zu tun. Bei einer Illusion weiß man immer, wo man ist, bei einer Halluzination weiß man das nicht. Deshalb könnte es sehr gut möglich sein, dass das, was wir Realität nennen, eine Halluzination ist. Alles sei Illusion, sagen aber manche Philosophen.

DvD Da schließt sich der Kreis: Wahrnehmung ist Entscheidung.

SvH Genau. Das Interessante ist eben, dass die Wahrnehmungsentscheidung von der Kultur, in der man lebt, beeinflusst wird. Auch die Kunst ist eine »Wahrnehmungsdefinition«. Wenn man den Kulturraum wechselt, hat man eine andere Wahrnehmung. Es gibt Kulturen, die nur mit Klangfarbenmusik umgehen. Wir, die wir ans Melodienhören gewöhnt sind, hören da vielleicht Disharmonien oder nur eintönigen Kling-Klang.

DvD Am liebsten möchte ich nun am Ende unseres Gesprächs noch einmal die Anfangsfrage stellen, nämlich, ist Ihre Arbeit vergleichbar mit einer Feldforschung in Sachen menschlicher Wahrnehmung?

SvH Begriffe sind immer schwierig. Ich könnte nicht sagen, was ich mache, sei minimalistisch oder konzeptuell oder realistisch, das ist es auch nicht. Als ich mit Klängen gearbeitet habe, sprachen manche von Klangskulpturen. Das ist auch nicht ganz richtig. Denn ich fühle mich frei, einfach aus allen Bereichen, ob nun akustisch oder visuell, alles zu nehmen, was ich brauche. Ich kann diese Bereiche zusammenbauen in eine größere Erfahrung, ich will uneingeschränkt viele Möglichkeiten benutzen. Ich hatte nie das Ziel, Klangkörper zu schaffen. Mich haben Umsetzungen von sinnlichen Erfahrungen interessiert: die Umsetzung von Klängen war eine der vielen möglichen Wege, das zu zeigen. Wenn ich mit einer Bezeichnung zusammenfassen soll, was ich mache, dann würde ich wohl sagen: Ich bin ein experimenteller Realist. Ich experimentiere mit Realität, was immer das ist und sein kann. Mein Hauptmaterial ist Kultur, wie für Anthropologen vielleicht, aber wenn man mich fragt, was ich lese, womit ich mich auseinandersetze, dann ist es eben doch immer wieder die Kommunikationstheorie, die Psychologie, Systemtheorie. Und die Frage beschäftigt mich, wie ein Künstler arbeiten kann, wie es ihm gelingen kann, in die Kultur hineinzugehen, sie zu beeinflussen.

DvD Aber das ist ja nicht alles. Wenn Sie sagen, Sie sind ein experimenteller Realist, dann würde ich gern ergänzen, ein Realist, dessen Methode die Halluzination, eben das Versetzen an einen anderen Ort ist.

SvH Naja, ich verwende das Wort Halluzination schon auch provokativ und mit Augenzwinkern. Ich muss wieder etwas ausholen, um zu erklären, was ich mit Realität meine. Der Philosoph W. V. O. Quinn hat einen wunderbaren Begriff geprägt: Er nennt Menschen, die behaupten, im Besitz von Grundtatsachen, von Urbegriffen oder Rohmaterialien von Gedanken zu sein, »cosmic exiles«. Das sind also Menschen, die behaupten, in ihrer Wahrnehmung vom Sozialisierungsprozess, mit dem sie die Wahrnehmung zwangsläufig gelernt haben, unabhängig zu sein. Mit dem Begriff »cosmic exiles« fasst Quinn genial zusammen, dass alles, was wir erkennen, ein soziales Produkt ist. Ich halte es mit ihm und misstrauere jedem, der behauptet, die absolute »Realität« zu haben. Mich interessiert die Flexibilität der Realität, darin liegt für mich auch Freiheit. Was ich über andere Kulturen weiß, bringt mich zu der Auffassung, dass die Realität nicht fixiert ist, und deshalb komme ich zu diesem Gedanken, dass die Realität eine Halluzination ist. Weil wir in einer Halluzination den Standpunkt nicht bewusst wahrnehmen.

DvD Wollen Sie das Bewusstsein für diesen Standpunkt schärfen? Wie verstehen Sie Ihre Rolle als Künstler, haben Sie eine gesellschaftliche Aufgabe?

SvH Das frage ich mich auch. Es ist gewiss nicht die Rolle eines Wunderheilers oder Mediums in dem Sinne, wie es sie in primitiven Kulturen gab. Aber ich glaube, die präzise Kenntnis der Worte, ihrer Bedeutungen und der Objekte kann schon dazu beitragen, die Wahrnehmung zu schärfen und die Realität neu zu erfassen, zumindest genauer einzuschätzen. Das interessiert mich, Erkundung der Realität, das Durchschauen von Verhalten. Gewiss hat der Künstler nicht die Aufgabe, dafür zu sorgen, dass die Leute sich gut fühlen. Aber wichtig ist mir, dass der Künstler jemand ist, der spirituelle und ökonomische Werte unterscheidet. Und mich interessiert, die Grenzen unseres Kultursystems zu überschreiten. In der Möglichkeit, die kulturellen Wahrnehmungsfilter zu ver-

schieben, sehe ich eine große Freiheit. Die Realität ist eine offene, vielgesichtige Angelegenheit. Deshalb will ich experimentieren, auch mit meiner Rolle als Künstler und mit der Kunst selbst.

Dieses Gespräch, das hier leicht überarbeitet erscheint, wurde mit Stephan von Huene in seinem Hamburger Atelier geführt. Zuerst erschienen in: Kunstforum International, Nr. 107, April/Mai 1990

What's Wrong with Stephan von Huene?

Eine Antwort von Heinz von Foerster

In der Tat! »What's Wrong with Stephan von Huene?« Da braucht man gar nicht lang zu suchen. Hat er doch ausgerechnet im österreichischen Salzburg, der Stadt Mozarts und der Großen Festspiele, seine Arbeiten mit dem Titel *What's Wrong with Art?* (Klangskulpturen, S 1997-1) und, noch schlimmer, »What's Wrong with Culture?« ausgestellt. Als ich das hörte, sah ich es fast vor mir, wie die zwei heiligen Kühe, die eine mit aufgemalten Riesenbuchstaben ART, die andere mit CULTURE, von Stephan von Huene durch die entzückenden Gassen von Salzburg gescheucht wurden.

Was soll das? Was will der wilde Mensch?

Das herauszufinden ging ich zur Eröffnung der Ausstellung und wusste nicht, was ich erwarten sollte. Keine Kuh war zu sehen, weder heilig noch profan. Dafür eine Reihe von seltsamen »Maschinen«, oder besser eine Reihe von ebenso exquisiten wie fremdartigen Objekten, die gleichzeitig als Präzisionsuhrwerke funktionierten, in ständiger Wechselwirkung und bei ständig veränderter Illumination durch ein Ritual der erstaunlichsten Konfigurationen tanzten, wobei man gleichzeitig Dias bedeutender Persönlichkeiten des Kunstlebens von gestern und heute riesengroß auf die Wand projiziert sehen konnte. Einmal hörte man dazu aus den Objekten den kunstkritischen Jargon von heute, ein andermal waren es eintönige Vortragsbrocken der »Kunsthistorese«, einer nur von akademischen Experten gesprochenen Sprache, die niemand sonst verstehen kann oder soll. Dann waren da auch noch andere, in höchster Vollendung aus Holz/Metall/Elektronik konstruierte Zauberkästen, die gelegentlich einen Paukenschlag, ein »Bahh«, ein »Miau« oder andere Kommentare von sich gaben.

Wie, so fragt sich der Ausstellungsbesucher (der eher Bilder kennt) oder der Festspielbesucher (der aus der Oper kommt), kann man hier feststellen, ob der Künstler hier Kunst gemacht hat. Und wie nennt man die Maschinen, die, wie man allmählich ahnt, der Kunst einen neuen Klang, eine neue Sprache geben?

Für das Neue hat man keine Sprache. Ist das die Antwort auf »What's Wrong with Art?«, auf »What's Wrong with Culture?« Es sieht so aus, als hätten wir es aufgegeben, selber zu sehen, zu hören und über noch Unentschiedenes zu entscheiden. Offenbar ziehen wir es heute vor, uns von anderen sagen zu lassen, was zu sehen, was zu hören und wie zu entscheiden ist. Dann hat man die Verantwortung für solche Entscheidungen auf andere abgeschoben, man ist entlastet.

Und »What's Wrong with Stephan von Huene?« Dass er uns bei jedem seiner Werke einlädt, selbst zu sehen, selbst zu hören und für uns selbst zu entscheiden.

Und »What's Right with Stephan von Huene?« Dass er uns dieses Sehen, dieses Hören, dieses Entscheiden zu dem Vergnügen macht, uns selbst dabei neu zu erfinden.

Erschienen in: Stephan von Huene. *What's Wrong with Culture?* Klang- und Mediaskulpturen aus den neunziger Jahren, Ausst.-Kat. Bremen 1998, S. 101 f.

Petra Kipphoff von Huene

»Bin ich ein Künstler? Wissenschaftler? Techniker?«

Eine Biografie

Stephan von Huene wurde am 15. September 1932 als drittes von vier Kindern von Rudolf und Maria von Huene in Los Angeles geboren. Sein Vater stammte aus einer seit dem frühen 16. Jahrhundert im Baltikum ansässigen, weit verzweigten Familie, zu der auch der Paläontologe Friedrich von Hoyningen-Huene (1875-1969) und der Fotograf George Hoyningen-Huene (1900-1968) gehören. Die Mutter stammte aus der alten württembergischen Theologenfamilie Andreae. Jakob Andreae (1528-1590) wirkte maßgeblich mit an der Formulierung der so genannten Konkordienformel, mit der 1577 das lutherische Lehrbekenntnis durchgesetzt wurde. Sein Enkel Johann Valentin Andreae (1586-1654), der zu den Gründern des Rosenkreuzer-Ordens gehörte, ist der Verfasser der *Chymischen Hochzeit des Christian Rosenkreuz* (1616) und von *Christianopolis* (1619), eine der frühesten gesellschaftlichen Utopien. Mit diesen und anderen Publikationen war Andreae ein hoch wirksamer Autor in seiner von religiösen Fehden zerrissenen Zeit.

Sowohl das baltische wie auch das württembergische Erbe prägten das Leben im protestantisch bestimmten Elternhaus von Stephan von Huene. Von den Kindern wurde es aber auch als Widerspruch erfahren zu dem, was sie draußen und in der Schule erlebten. Durch Onkel Valentin, einen Bruder der Mutter, der mit der Familie Andreae nach Amerika emigriert war, hörten die Kinder vom Leben und Wirken der Vorfahren. Der Großvater nahm sie gelegentlich bei Spaziergängen mit auf den Friedhof. Auf den Grabplätzen, die ihm und der Großmutter bestimmt waren, setzte man sich hin und Großvater Andreae las aus der Bibel vor. Danach faltete er ein großes weißes Taschentuch auf, in dem er Kuchen mitgebracht hatte. Ein Leben lang hatte er sich geweigert, englisch zu sprechen. Erst als er, hoch betagt, ins Krankenhaus gebracht werden musste, richtete er sich im Bett auf und rief: »I want my freedom.«

Maria und Rudolf von Huene waren, zusammen mit den Eltern und Geschwistern Andreae, in den zwanziger Jahren nach Amerika gegangen und hatten sich, nach einigen Zwischenstationen, in Los Angeles niedergelassen. Während der Depression verlor der Vater seine Anstellung als Ingenieur, die Mutter arbeitete bei einem Wissenschaftler des California Institute of Technology als Sekretärin. Rudolf von Huene, der am Tag der Geburt seines Sohnes Stephan ein zusätzliches Ingenieursexamen an diesem renommierten Institut ablegte, arbeitete und experimentierte mit ausgedienten Kameras, Instrumenten und anderen alten Maschinenteilen und baute sich selbst Geräte, mit denen er für die mineralogischen Labors des CalTech Dünnschliffe von Steinen anfertigte. Stephan und sein älterer Bruder Roland mussten in der Werkstatt mithelfen. Die Kinder erhielten aber auch Zeichen- und Malunterricht. Und der Vater animierte sie, Weihnachtsgeschenke nicht zu kaufen, sondern selbst zu machen.

Nach der Beendigung der Schule, des Pasadena City College, und einem einjährigen Studium der freien Künste an der University of California, Los Angeles (UCLA), bewarb sich Stephan von Huene um einen Studienplatz an der San Francisco School of Arts, seinerzeit eine der besten Kunstakademien des Landes. Er wurde angenommen, aber seine Eltern lehnten die nötige finanzielle Unterstützung ab. Daraufhin meldete er sich freiwillig zur Armee, weil ihm nach einer zweijährigen Dienstzeit ein staatliches GI-Stipendium

garantiert war. Nach der Zeit in der Armee studierte er Malerei, Zeichnung und Design am Chouinard Art Institute (1955-59), das er mit dem Bachelor of Arts abschloss, sowie Kunst und Kunstgeschichte an der UCLA (1963-65), wo er den Master of Arts ablegte.

Die ersten, zeitgemäß abstrakt-expressionistischen Bilder entstanden Anfang der 1960er Jahre (sie sind fast alle vernichtet), dazu Serien von Bleistift- und Feder-Zeichnungen mit erotischen Figurationen. Während dieser Zeit gab Stephan von Huene auch selbst schon Zeichenunterricht, zum Beispiel dem Physiker Richard Feynman, den er durch den Vater am California Institute of Technology kennen gelernt hatte, und am Pasadena Art Museum.¹²⁵ 1964, es war ein hoch produktives Jahr, in dem neben Zeichnungen und Collagen auch die ersten Skulpturen entstanden, kaufte Gwenda Davies, die am Pasadena Art Museum die pädagogische Abteilung leitete und kleine Ausstellungen dort arbeitender Künstler arrangierte, Stephan von Huene circa 65 Blätter ab. Darunter ein Konvolut von 59 schwarzweißen, expressiven Federzeichnungen (Zeichnungen, D 1961-4-62), die in einem starken thematischen und dennoch nicht als eine Geschichte zu entschlüsselnden Zusammenhang stehen. Zum Inhalt dieses Zyklus, der erst im Jahr 2001 wieder aufgetaucht ist, hat Gwenda Davies damals keine Fragen gestellt. Aber, so sagt sie: »Ich hatte immer das Gefühl, dass es etwas mit deutscher Mythologie zu tun hat.«¹²⁶

Anfang der sechziger Jahre entstanden neben den Sequenzen von Feder-, Bleistift- und so genannten Rauchzeichnungen auch Assemblagen, in denen Stephan von Huene, nicht anders als zum Beispiel Robert Rauschenberg oder Jasper Johns in dieser Zeit, reale Gegenstände auf die Leinwand brachte. Eine Korsage, ein Mantel, ein Kleid oder eine Handtasche ergänzten einen gemalten Kopf, Hände oder Beine zu Bildern »in pop-surrealistischer Art«, wie Stephan von Huene selbst seine ersten »professionellen Arbeiten« nannte.¹²⁷ Auch hier wurden, wie schon in den Zeichnungen, neben Figuren oder Körperteilen einzelne Buchstaben und Buchstabenfolgen in den freien Bild-Raum gesetzt, die sich nicht zu Wörtern fügten. Schrift im Raum, die keinen Wortsinn ergibt und sich schließlich nur im artikulierten Klang als Geräusch erfahren lässt – dieses Thema ist bis zu den Klangskulpturen ein Basso continuo in Stephan von Huenes Werk. Die Gründe hat er selbst immer wieder genannt: Es ist die Skepsis gegenüber dem »Signal der Worte« und die Bevorzugung von Klang und Gesten als Mittel der Artikulation und Quelle der Information.

»Beim Namen nennen = zerstören«, schrieb er 1992 in einer Notiz zu einem Vortrag.¹²⁸ Immer wieder erscheint auf den Zeichnungen wie den Bildern ein kleines Herrenhaus am fernen Horizont – vielleicht ein Hinweis auf die durch Fotos erhaltene Erinnerung an die Häuser der Familie und Verwandten in Estland.

Zwischen 1963 und 1966 entstanden erste Skulpturen aus Brot, Holz und Leder. Die lebendigen Materialien¹²⁹ wurden zu höchst artifiziellen und oft grotesken Objekten verarbeitet und mit phantastischen Titeln ausgestattet wie *Persistent Yet Unsuccessful Swordsman* (Skulpturen, S 1965-1), *Dentist's Lunchpail* (Skulpturen, S 1965-2), *Unfortu-*

¹²⁵ Das Haus wurde 1974 geschlossen, abgerissen und 1975 durch den Neubau des Norton Simon Museum of Art at Pasadena ersetzt.

¹²⁶ Vgl. Martin Warnke, Eine moderne Psychomachie. Frühe Zeichnungen.

¹²⁷ Stephan von Huene 1973.

¹²⁸ INTERFACE 1, Symposium zum Thema »Elektronische Medien und künstlerische Kreativität«, Hamburg 1992.

¹²⁹ »Holz war für mich Knochen und Leder war Haut«, vgl. Stephan von Huene 1973.

nate Aviator (Skulpturen, S 1966-1) und *Marriage of the Cigar Store Indian's Daughter* (Skulpturen, S 1966-4). »Ich bewegte mich weg von der Welt der Illusion hin zu einer Art realer Welt mit einer anderen Schicht von Buchstäblichkeit. Ich halte Malerei immer für eine Illusion. Wenn sie zum Objekt wird, dann agiert sie wie Skulptur.«¹³⁰

Ich habe 1961 angefangen, als Maler zu arbeiten, und mich langsam auf die Skulptur und das Objekt hin bewegt. 1964 bin ich noch weiter gegangen, zum Gebrauch elektrischer und pneumatischer Teile in meiner Skulptur/Objektkunst. Als sich dann parallel zu meinem künstlerischen Werdegang die Elektronik und die Heimcomputer entwickelten, habe ich diese neuen Technologien wie selbstverständlich in meine Arbeit einbezogen. 1964 ist auch das Jahr, in dem ich anfang, Klang in meine visuellen/taktilen Objekte zu integrieren, um sie vollständiger zu machen. Dieses Interesse an den taktilen (kinästhetischen), auditiven und visuellen Beziehungen und der Synästhesie ist seitdem und auch heute noch ein integraler Teil meiner Arbeit.«¹³¹

Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* (1862) war und blieb eine entscheidende Lektüre bei dem Versuch, im Raum zwischen Kunst und Wissenschaft und mit den Mitteln des Klangs zu arbeiten. Die Untersuchungen zur Akustik und zur Mechanik von Instrumenten und Automaten führten zwischen 1964 und 1970 zum Bau der ersten Klangskulpturen *Kaleidophonic Dog* (Klangskulpturen, S 1967-1), *Tap Dancer* (Klangskulpturen, S 1967-2), *Washboard Band* (Klangskulpturen, S 1967-3) und *Rosebud Annunciator* (Klangskulpturen, S 1967-4). Stephan von Huene nannte diese Arbeiten »die ersten Vier«, ein von ihm selbst formulierter Einschnitt, ein zweiter Anfang in seinem Werk. »In den Jahren 1965/66, also kurz vor *Kaleidophonic Dog*, machte ich eine Reihe von Skulpturen aus Holz und Leder. Ich entdeckte, dass dies genau die Materialien sind, die für den Orgelbau verwendet werden. Es schien möglich, dass ich diese Skulpturen erweitern konnte durch die Verwendung von wirklichem Klang und Bewegung, da ich das Medium (Holz und Leder) ja schon kannte.«¹³² Als der *Kaleidophonic Dog* 1967 in der Ausstellung »American Sculpture of the Sixties« im Los Angeles County Museum of Art gezeigt wurde und dann 1969 »die ersten Vier« in einer Ein-Mann-Ausstellung desselben Hauses zu sehen waren, schrieb der Kritiker Fidel A. Danieli am Ende einer umfassenden Rezension: »Unglaublich komplex, [...] seine einzigartige Entwicklung lässt bereits erkennen, dass er wenig Interesse an Kategorien hat.«¹³³

Im Jahr 1967 begann Stephan von Huene, sich mit dem Bau und der Mechanik von Orgelpfeifen zu beschäftigen sowie mit optoelektronischen Programmen. Das Ergebnis waren die fünf *Totem Tones* (Klangskulpturen, S 1969-1.1.-1.5), die durch Lochstreifen gesteuerte Klangfolgen spielen (und später auf Schaltkreissteuerung umgestellt wurden). Dabei war die sinnliche Dimension der Orgel, von der Teile mit Begriffen wie »Lippen« und »Mundöffnung« bezeichnet werden und deren luftgesteuerte Aktivität mit dem Atmen verglichen werden kann, für Stephan von Huene der immer wieder betonte Verweis auf das Reich des Organischen. Das National-Endowment-Stipendium erlaubte im Jahr 1974 die weitere Entwicklung der Klangskulpturen und durch die Tätigkeit als Gastdozent an der Nova Scotia School for the Contemporary Arts in Canada ergab sich die Möglichkeit des Austauschs mit Musikern. 1974/75 baute Stephan von Huene die

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Stephan von Huene 1993, S. 11.

¹³² Stephan von Huene 1973.

¹³³ Danieli 1968, S. 51 f.

Skulptur *Drum* (Klangskulpturen, S 1974-2 und S 1992-1) aus Plexiglas, eine Auftragsarbeit für das von Frank Oppenheimer geleitete Exploratorium in San Francisco, für die der Freund und Komponist James Tenney drei Partituren schrieb. Als dieses Museum nach Oppenheimers Fortgang zum technologischen Spielplatz wurde, kaufte Stephan von Huene die *Drum* zurück und baute sie um. Heute gehört sie dem Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg.

Während der Jahre 1976/77 war Stephan von Huene Gast des Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin. Er stellte Untersuchungen der spezifischen Klangeigenschaften eines Objekts (vor allem eines Metall- oder Glasrohrs) im Verhältnis zur Größe und Tonhöhe an. Darüber hinaus vertiefte er sich in die Kommunikations- und Systemtheorie im Kontext der Sozialwissenschaften und ihre Anwendung auf die künstlerische Arbeit. Auf der Biennale in Venedig, zu der er 1976 eingeladen worden war, zeigte er die Arbeit *Glass Pipes* (Klangskulpturen, S 1974-1), die er selbst »Der Schrei als Musik« nannte und so beschrieb: »Das Grundinstrument. Jede Unterscheidung zwischen Ton-Instrument-Musik-Komposition-Komponist bricht zusammen.«¹³⁴

Nach einer Gastprofessur an der Berliner Hochschule der Künste (1979) und dem Umzug von Los Angeles nach Hamburg im Jahr 1980 (eine »re-emigration«, wie er sagte) lehrte Stephan von Huene an verschiedenen deutschen Kunsthochschulen, auch am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. In der Kunsthalle Baden-Baden zeigte Katharina Schmidt, die Stephan von Huene 1975 im Zusammenhang einer Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle kennen gelernt hatte, im Jahr 1983 die erste große Retrospektive. Sie war anschließend in Hannover (Kestner Gesellschaft), Köln (Museum Ludwig) und Berlin (Neuer Berliner Kunstverein im Schloss Charlottenburg) zu sehen. Neben den frühen, kalifornischen Klangskulpturen waren hier auch zum ersten Mal in Europa die sechsteiligen *Text Tones* (Klangskulpturen, S 1979-3) zu sehen und zu hören, die zuvor auf dem Contemporary Music Festival des California Institute of the Arts in Los Angeles ihre Premiere gehabt hatten und dort die Neugierde von John Cage erregten. Die *Text Tones*, die Klänge und Geräusche der Umgebung aufnehmen, speichern und dann selektiert wieder zurückspielen, nannte Stephan von Huene im Gespräch mit Klaus Schöning, dem Leiter des Studios akustische Kunst beim WDR Köln, eine im Gegensatz zur Expressivität »inpressive Kunst« und fügte hinzu: »Sie lädt die Zuschauer in die Kunst, in die Erfahrung. Sie ist eine Einladung: Komm herein. Man fragt, was Kunst ist – frag die Kunst selbst und dann kriegt man die Antwort.«¹³⁵ Sie halten uns »einen akustischen Spiegel vor, freilich einen Vexierspiegel«, schrieb Günter Metken im Kurzführer der »documenta 8« in Kassel, auf der Stephan von Huene die *Text Tones* neben der Skulptur *Erweiterter Schwitters* (Klangskulpturen, S 1987-1) ausstellte. Im selben Jahr zeigte Werner Hofmann im Rahmen der Ausstellung der Wiener Festwochen »Zauber der Medusa« den frühen *Tap Dancer*; in der Nachbarschaft von Werken des Manierismus und Objekten aus der Wunderkammer wurden neue, alte Zusammenhänge von Kunst und Technik offensichtlich.

»Bin ich ein Künstler? Wissenschaftler? Techniker?«, fragte Stephan von Huene sich und seine Zuhörer zu Beginn seines Vortrags auf dem INTERFACE-Symposium über elektro-

¹³⁴ »Most basic instrument. Any difference between tone-instrument-music-composition-composer collapses.« Vgl. *The Getty Talk* (Mind Maps, D 1991-1-9).

¹³⁵ Klaus Schöning und Stephan von Huene 1985, S. 11.

nische Medien und künstlerische Kreativität in Hamburg 1992 – eine nicht nur rhetorische Frage, auf die er keine Antwort finden konnte und wollte.¹³⁶ Aber er fand Kollegen und neue Freunde beim Fragen: den Philosophen Vilém Vlusser, den Komponisten György Ligeti und später den Kybernetiker Heinz von Foerster. Die Frage, ob er ein Musiker sei, hätte er wohl höflich und heiter verneint und darauf hingewiesen, dass der Klang ihm wichtiger war als die Musik. Das ist jedoch kein Widerspruch zu der Tatsache, dass er 1994 zu den Donaueschinger Musiktagen eingeladen wurde, an denen auch James Tenney teilnahm.

Stephan von Huene kannte Arnold Schönbergs Ausführungen über die Klangfarben (dessen Assistent Leonhard Stein lehrte auch am California Institute of the Arts) und nutzte sie für die Skulptur *Erweiterter Schwitters*. Sein eigenes, kalifornisch geprägtes Interesse an ethnischer Musik zog immer den Instrumentenbauer in eigener Sache (wie Harry Partch) oder den Virtuosen der Maschinenmusik (wie den Meister des Player-Pianos Conlon Nancarrow) dem klassischen Komponisten und Interpreten vor. Zur frühen Skulptur *Washboard Band* merkte er nachträglich an: »Die Maschine als Virtuose.«¹³⁷

Mit den *Totem Tones* einerseits und dem *Tap Dancer* andererseits sind zwei Themen genannt, die Stephan von Huenes zwischen Phantasie und Forschung, Experiment und Variation sich bewegendes Werk früh bestimmten. Hatten Werke wie *Totem Tones*, *Glass Pipes* und *Text Tones* den Klangkörper zum Gegenstand der forschenden Gestaltung, so der *Tap Dancer* den Körper und die Körpersprache – ein Thema, das allerdings schon in den ersten Zeichnungen und unbewegten Skulpturen aus Holz und Leder (ein Arm, eine Hand, ein Bein) sichtbar ist und in der Gruppe der *Tisch Tänzer* (vier sich bewegende Unterkörper) seinen Höhepunkt findet (Klangskulpturen, S 1988-1). Die Arbeit an den *Tisch Tänzern*, mit denen Stephan von Huene 1995 zum zweiten Mal zur Biennale in Venedig eingeladen wurde, war von der Konzipierung über den Entwurf bis zur Umsetzung der mechanischen Abläufe und der elektronischen Programmierung langwierig und anstrengend; und von der ersten Präsentation im Weissen Haus in Hamburg (1989), dem Auftritt in Venedig bis hin zur endgültigen Aufstellung im Museum für Neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe über Jahre hinweg Veränderungen unterworfen.

»Ich lerne, während ich baue«, sagte von Huene bei der Eröffnung des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik in Berlin im Juni 2000. Immer war dieses Lernen auch vom Lesen begleitet: Es ging dabei um Computerprogramme, Arbeitsanleitungen und Gebrauchsanweisungen ebenso wie um Schriften der neurolinguistischen Forschung, um Bücher über Karikatur und die Kunst der nordamerikanischen Indianer. Eine Einladung als »Getty Scholar« an das Getty Center for the Arts and the Humanities in Santa Monica im Jahr 1991 war daher eine mit Enthusiasmus genutzte Chance zum Lesen und zum Austausch mit Wissenschaftlern aus aller Welt. Mit einer Reihe farbiger, konzeptueller Zeichnungen, in denen auf jeweils einem Blatt eine seiner Skulpturen in ihrer Form und Entstehungsgeschichte sichtbar gemacht wird (Mind Maps, D 1991-1-13), bereitete sich Stephan von Huene dort auf einen Dia-Vortrag über seine Arbeit vor. Allan Kaprow leitete diesen Vortrag mit ein paar Sätzen ein: »Es gibt zwei Arten von Künstlern: eigenwillige und Mainstream-Künstler. Stephan von Huene gehört zur ersten

¹³⁶ Siehe Anm. 4.

¹³⁷ Siehe *The Getty Talk* (Mind Maps, D 1991-1-5).

Kategorie, ein exzentrischer, aber auch urkomischer und gleichzeitig trocken ritualistischer Künstler. Er beschäftigt sich mit Technik und Technologie, aber das Rätselhafte ist immer präsent.«¹³⁸

Von Anfang an war Stephan von Huene auch ein konzentrierter und verantwortungsbewusster Lehrer und blieb es bis zum Schluss, als er sich im Jahr 2000 voller Freude und mit vielen Ideen auf die Zusammenarbeit mit Kollegen aller Fakultäten am neu konzipierten Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik an der Berliner Humboldt-Universität vorbereitete.

Unterricht in Zeichnen und Wahrnehmung hatte er schon in frühen Jahren gegeben. Von 1964 bis 1970 unterrichtete er am Chouinard Art Institute in Los Angeles, das sich aber wegen finanzieller Probleme auflöste und dessen beste Lehrer in das von Walt und Roy Disney mit einem neuen Campus vor den Toren von Los Angeles wieder eröffnete California Institute of the Arts überwechselten. Im Programm dieses Instituts, wo Paul Brach, Miriam Schapiro, Allan Kaprow, Morton Subotnik und Joan La Barbara zu Kollegen und Freunden wurden, waren und sind die visuellen Künste und Design ebenso vertreten wie Film, Tanz und Theater. Von 1971 bis 1980 war Stephan von Huene hier tätig; für das Wintersemester 1972 bot er eine Skulptur-Klasse an, bei der es auch um »technische Unterstützung für kinetische Arbeiten und bei der Verwendung einiger ungewöhnlicher Materialien« ging.

An der Internationalen Sommerakademie in Salzburg war es sein Ziel, die sehr heterogenen Teilnehmer am Ende des Kurses in die Lage versetzt zu haben, allein weiterarbeiten zu können. Auch die Chance, die Gründungsphase an der neuen Karlsruher Hochschule für Gestaltung seit 1992 mit Ideen und Erfahrungen zu begleiten, nahm er mit der ihm eigenen animierenden Energie wahr, denn hier ging es um die erste Hochschule für Medienkunst in Deutschland überhaupt (im Verbund mit einem entsprechenden Museum). Das »Low Fidelity Studio«, wie er seine Klasse nannte, war für ihn und die Studenten eine Premiere; es gab gute Ergebnisse, und um so bedauerlicher war es, dass dieser Schwerpunkt nach dem Ende seiner Lehrtätigkeit (1997) fallen gelassen wurde. Der Aufenthalt in der Villa Aurora in Pacific Palisades, zu dem Stephan von Huene 1997 eingeladen worden war, wurde genutzt für neue Pläne und das Wiedersehen mit alten Freunden. Ein 1999 mit Achatz von Müller an der Universität Basel gemeinsames bestrittenes Seminar über das Thema *Schablonen der Macht* war eine Gelegenheit, Kunst, Geschichte und Kunstgeschichte miteinander zu verbinden. Die Skulptur *Der Halbleiter von Chemnitz* (Klangskulpturen, S 1999-1), eine Auftragsarbeit nach einem anonymen Wettbewerb für das neue Gebäude der Technischen Universität Chemnitz, brachte die akademische Welt und ihre Tradition der Gedenkbüsten durch einen aufgesockelten, bewegten Oberkörper in tatsächliche »Bewegung«.

Zur Eröffnung der Galerie der Gegenwart, des dritten Baus der Hamburger Kunsthalle, im Jahr 1997 fanden die *Text Tones* im Sockelgeschoss des Hauses ihren festen Platz. Im selben Jahr zeigte die Hamburger Galerie Renate Kammer die dreiteilige Arbeit *What's Wrong with Art?* (Klangskulpturen, S 1997-1), in der es um die Sprache und die Klischees des Kunstbetriebs geht. Ein Jahr später war dann die Einzelausstellung im Neuen Museum Weserburg in Bremen »What's Wrong with Culture?« mit *Eingangsfragen – Ausgangsfragen* (Klangskulpturen, S 1997-3), den *Blauen Büchern* (Klangskulpturen, S

¹³⁸ Nachlass Stephan von Huene.

1997-4), *What's Wrong with Art?* und schließlich *Lexichaos* (Klangskulpturen, S 1990-1) – lauter Arbeiten, in denen die Fragwürdigkeit der Wörter und ihrer Kodierung zum Klingen und zur Anschauung gebracht wird.

Für die Skulptur *Sirenen Low* (Klangskulpturen, S 1999-2), den einzigen Beitrag zeitgenössischer Kunst zur großen Antiken-Ausstellung »Odysseus« im Münchner Haus der Kunst, entstanden im Sommer 1999 Videoaufnahmen an der Elbe bei Hamburg. Stephan von Huene verwendete in dieser Arbeit und in dem unvollendeten *Portrait Klaus Hegewisch* (Klangskulpturen, S 2000-1) zum ersten Mal Videoaufnahmen, also bewegte Bilder. Bei *Sirenen Low* ging es, wie schon bei der *Neuen Lore Ley* (Klangskulpturen, S 1990-2 und S 1997-5), um akustische Verführung. Im *Portrait Klaus Hegewisch* entsteht die Selbstcharakterisierung eines Menschen, die sich aus dem bewegten Bild in Kombination mit statischen Fotos, der Sprache, dem Tempo und dem Rhythmus von Sprache und Bild aufbaut.

Während der Zusammenarbeit mit Christoph Vitali und Hubertus Gaßner im Rahmen der »Odysseus«-Ausstellung entstand die Idee einer umfassenden Retrospektive im Haus der Kunst, der sich das Duisburger Wilhelm Lehmbruck Museum und die Hamburger Kunsthalle anschlossen. Diese und andere Pläne wurden jäh zerstört. Stephan von Huene starb nach kurzer Krankheit am 5. September 2000, zehn Tage vor seinem 68. Geburtstag, in Hamburg. Im Krankenhaus hatte er noch an den Entwürfen für die Skulpturen *Die Rückkehr der Stochastiker* und *Helmholtz A Portrait* gearbeitet, zwei Aufträgen des Berliner Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik.¹³⁹ »He was a light and a spirit«, schrieb die Künstlerin Mira Schor, die bei ihm studiert hatte.

¹³⁹ Vgl. Stephan von Huene 2000, S. 242; vgl. auch Petra Kipphoff von Huene, *Unfinished VI/VII. Helmholtz A Portrait/Die Rückkehr der Stochastiker*.

Bibliografie/Bibliography

Texte von Stephan von Huene

Stephan von Huene, [Interview], in: Mizue 7, Nr. 820, Tokio 1973, S. 72-87; englisches Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

Stephan von Huene, in: Die zwanziger Jahre heute. Aktualität - Anknüpfung - Auswirkung, Ausst.-Kat. Berlin 1977

Stephan von Huene, »Notizen zur >Zauberflöte<«, in: Die Zauberflöte. Klangskulpturen, Salzburg 1985, hier S. 232-235

Stephan von Huene, Volume in Drapery-Shapes, Seminarkurs Experimentelle Zeichnung, Sommerakademie Salzburg 1988, Nachlass Stephan von Huene

Stephan von Huene, »Erweiterter Schwitters. Eine Studie in experimenteller Realität«, in: MaschinenMenschen, Ausst.-Kat. Berlin 1989, S. 111 ff., hier S. 236-243

Stephan von Huene, »Künstler - Wissenschaftler - Techniker«, in: INTERFACE 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität, hrsg. von Klaus Peter Dencker, Hamburg 1992a, S. 92-98

Stephan von Huene, Research and Development in Media Art, Karlsruhe 1992b, Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

Stephan von Huene, »The Glass Pipe Enterprise«, in: Deutschsein? Eine Ausstellung gegen Fremdenfeindlichkeit und Gewalt, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1993a, hier S. 228-231

Stephan von Huene, in: ARTEC 93. The 3rd International Biennale in Nagoya, Nagoya, Japan 1993b, S. 10-13, 66

Stephan von Huene, »Drum (1975-1993). Können Computer in den Himmel kommen? Können Maschinen eine Seele haben?«, in: Inventionen '94, Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 54-58, hier S. 250-253

Stephan von Huene, »Tischtänzer. Nachrichten von unterhalb der Gürtellinie«, in: Stephan von Huene. Tischtänzer, Ostfildern-Ruit 1995

Stephan von Huene, in: Sonambiente. Festival für Hören und Sehen. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahr-feier der Akademie der Künste Berlin, Ausst.-Kat. Berlin 1996

Stephan von Huene, »Helmholtz A Portrait«, in: Theatrum naturae et artis - Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Ausst.-Kat. (Essayband) Berlin 2000a, S. 242

Stephan von Huene, »Die Rückkehr der Stochastiker«, in: Theatrum naturae et artis - Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Ausst.-Kat. (Essayband) Berlin 2000b, S. 243

Stephan von Huene, [zur Eröffnung des Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik, Berlin], 2000c, Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

Stephan von Huene, Drum. Klangskulptur 1975/1992, CD-ROM, hrsg. vom Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 2000 (Aufnahme, Schnitt, Grafik von Wolfgang Denhoff)

Stephan von Huene, What's Wrong with Art?, Typoskript, Nachlass Stephan von Huene, hier S. 254-257

Texte über Stephan von Huene, Kataloge und Katalogbeiträge

Carsten Ahrens, in: Sonambiente. Festival für Hören und Sehen. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin, Ausst.-Kat. Berlin 1996, S. 72

American Sculpture of the Sixties, Ausst.-Kat. Los Angeles, Philadelphia 1967

Art Medial. Sammlung Thomas Wegner, Ausst.-Kat. Govern Balear 1996

Art Now, Ausst.-Kat. San Francisco, Seattle u. a. 1966

Automata. The World Automation Festival, Ausst.-Kat. Mie, Japan 1994

Bild. Raum. Klang. Elf Internationale Künstler, DAAD, Ausst.-Kat. Bonn 1976

Horst Bredekamp, »Stephan von Huene. Tischtänzer (1988/1993)«, in: Multimediale 3. Das Medienkunstfestival des ZKM Karlsruhe, Karlsruhe 1993, S. 20-22

Horst Bredekamp, »Theater der Unterleiber. Über Stephan von Huenes Tischtänzer«, in: Stephan von Huene. Tischtänzer, Ostfildern-Ruit 1995, S. 53-57

Horst Bredekamp, »What's Wrong with Culture? Die Kunst der Experimente Stephan von Huenes«, in: Parkett, Nr. 54, 1998/99, S. 15-24

Peter Bürger, »Alsterchaussee 36 oder das Glück des Bastlers«, in: Stephan von Huene. What's Wrong with Culture? Klang- und Mediaskulpturen aus den neunziger Jahren, Ausst.-Kat. Bremen 1998, S. 15-19

Jürgen Claus, »Skulpturen zum Hören. Stephan von Huene«, in: Kunst und Technologie. Aufbruch in neue Wirklichkeiten, hrsg. vom Bundesministerium für Forschung und Technologie, Bonn 1984

Crossings. Kunst zum Hören und Sehen, Ausst.-Kat. Wien 1998

Fidel A. Danieli, »West Coast Grottesque: Stephan von Huene«, in: Art Forum, Januar 1968, S. 50 ff.

Wolfhart Draeger, »Stephan von Huenes Klangskulpturen«, in: DU. Die Kunstzeitschrift 10/1983

Doris von Drathen, »Kunst muss man mit seinem ganzen Nervensystem verstehen. Ein Gespräch mit Stephan von Huene« (überarbeitete Fassung), in: Kunstforum International, Bd. 107, April/ Mai 1990, S. 278-287, hier S. 260-273

Doris von Drathen, »Babel ist überall«, in: Stephan von Huene. What's Wrong with Culture? Klang- und Mediaskulpturen aus den neunziger Jahren, Ausst.-Kat. Bremen 1998, S. 25-36

Huene. Lexichaos, Ausst.-Kat. Hamburg 1990, o. S.

Isabell Siben, »Stephan von Huene«, in: Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 163

Sonic Boom. The Art of Sound, Ausst.-Kat. London 2000, S. 50-53 (mit CD-ROM)

Sound Sculpture. Collection of essays by artists surveying the techniques, applications, and future directions of sound sculpture, hrsg. von John Grayson, Vancouver 1975

Vom Klang der Bilder, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1985

Hanna Vorholt, »Die Kunst technologischer Kulturerkundung - Stephan von Huene«, in: Theatrum naturae et artis Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Ausst.-Kat. Berlin 2000, S. 236-241

Martin Warnke, »Lexichaos oder der Weg zurück nach vorn«, in: Stephan von Huene. What's Wrong with Culture? Klang- und Mediaskulpturen aus den neunziger Jahren, Ausst.-Kat. Bremen 1998, S. 61-99

The West Coast Now, Ausst.-Kat. Portland 1968

What's Wrong with Culture? Klang- und Mediaskulpturen aus den neunziger Jahren, Ausst.-Kat. Bremen 1998

Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausst.-Kat. Wien 1987

Die Zauberflöte. Klangskulpturen, Ausst.Kat. Salzburg 1985

Filme über Stephan von Huene

Gottfried Sello, Jeder Klang ist Teil des Ganzen. Skulpturen von Stephan von Huene, Hessischer Rundfunk 1983

Peter Fuhrmann, Kultur Fenster, Westdeutscher Rundfunk 1988

Peter Fuhrmann, Im Zwischenreich der Sinne. Bild, Objekt, Klang und Bewegung im Werk von Stephan von Huene, Westdeutscher Rundfunk 1995

Verwendete Sekundärliteratur

Gregory Bateson, Naven, Stanford, Kalifornien 1958

Gregory Bateson, Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology, New York 1972; deutsch: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1994

Bateson, Gregory, Mind and Nature. A Necessary Unity, Toronto u.a. 1979; deutsch: Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt am Main 1987

Claudia Benthien, Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg 1999

Annette Beyer, Faszinierende Welt der Automaten, München 1983

Ray L. Birdwhistell, Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication, Philadelphia 1970

Ulrich Bischoff, »Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne«, in: Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne, Ausst.-Kat. München 1991, S. 13-20

Daniela Bohde, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Berlin 2002

John Cage, Silence, Middletown, Connecticut 1973

Robert Brian Dilts, Roots of NeuroLinguistic Programming, Cupertino, Kalifornien 1983

Glaube Liebe Hoffnung Tod, hrsg. von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Ausst.-Kat. Wien 1995

Reinhold Hammerstein, Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter, Bern und München 1974

Hermann L. F. Helmholtz, Die Lehre von, den Tonempfindungen, Braunschweig 1862

Herman[n] L. F. Helmholtz, On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music, New York 1954

Wulf Herzogenrath, »John Cage«, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1991

Klangskulpturen '85, Ausst.-Kat. Würzburg 1985

Gottfried Wilhelm Leibniz, Nouveaux Essais sur L'Entendement Humain [Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand], Buch I-II, Philosophische Schriften, hrsg. von Wolf Engelhardt und Hans Heinz Holz, Bd.III/1, Darmstadt 1985

David Lipset, Gregory Bateson. The Legacy of a Scientist, Boston 1982

Michael Maier, Atalanta Fugiens, Oppenheim 1618, Nachdruck Kassel und Basel 1964

Reinhart Meyer-Kalkus, Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001

Nam June Paik. Fluxus und Videoskulptur, Ausst.-Kat. Duisburg 2002

Karl-Josef Pazzini, »Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz«, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 153-173

Peter Plagens, Sunshine Muse. Contemporary Art on the West Coast, New York 1974

Paul Thek, The Wonderful World that Almost Was, Ausst.-Kat. Berlin 1995

Paul Watzlawick, Ultra-Solutions: How to Fail Most Successfully, New York 1988

Gerhard Wolf, »From Mandylion to Veronica«, in: Holy Face and the Paradox of Representation, hrsg. von Herbert L. Kessler und Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 153-179

Zen und die westliche Kunst, Ausst.-Kat. Bochum 2000

Environment, Participation, Cultural Structures, Ausst.-Kat. Venedig 1976

Heinz von Förster, »What's Wrong with Stephan von Huene?«, in: Stephan von Huene. What's Wrong with Culture? Klang- und Mediasculpturen aus den neunziger Jahren, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen 1998, S. 101 f.

Ursula Frohne, »Tischtänzer auf der Biennale«, in: Mediagramm. Informationen des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Nr. 21, Oktober 1995, S. 4 f. (überarbeiteter Text in: Maschinentheater. Positionen figurativer Kinetik seit Tinguely, Ausst.-Kat. Heilbronn 2001, S. 66-69)

Ursula Frohne, in: Kunst der Gegenwart. Museum für Neue Kunst. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, hrsg. von Heinrich Klotz, München 1997, S. 129 f.

Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment, Ausst.-Kat. Berlin 1980

Thomas H. Garver, in: Stephan von Huene, Ausst.-Kat. Los Angeles 1969

Hal Glicksman, in: Stephan von Huene, Ausst.-Kat. Los Angeles 1969

Das Goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Stuttgart 1991

Werner Hofmann, »Zu dieser Ausstellung«, in: Ausst.-Kat. Stephan von Huene. Lexichaos, Hamburg 1990

Hilde Hufnagl-Brunner, »Luft in der Kunst - Kunst als künstlerisches Medium«, in: Arbeitende Luft. Air at Work. Ausstellung im Technischen Museum Wien, Wien 1999, S. 76-83

Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'Arte, Ausst.-Kat. Venedig 1995

Inventionen '86. Musik und Sprache, Ausst.-Kat. Berlin 1986

Allan Kaprow, »Animation«, in: Sound Sculpture, hrsg. von John Grayson, Vancouver 1975, S. 25 f.; deutsch in: Stephan von Huene. Klangskulpturen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 1983, S. 8 f.

Edward Kienholz, in: Stephan von Huene, Ausst.-Kat. Hope, Idaho 1986

Klangräume, Ausst.-Kat. Saarbrücken 1988

Klangskulpturen '85, Ausst.-Kat. Würzburg, Bonn u.a. 1985

Klangskulpturen, Ausst.-Kat. Baden-Baden, Hannover 1983

La nueva veta: la Figura, 1963/1968, Ausst.-Kat. Buenos Aires 1968

Joan La Barbara, Interview mit Stephan von Huene, 1979, englisches Typoskript, Nachlass Stephan von Huene; auszugsweise deutsch: »Die Glaspfeifen 1976. Auszug aus einem Interview mit Stephan von Huene«, in: Stephan von Huene. Klangskulpturen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 1983, S. 78 ff. sowie »Die Trommel. Auszug aus einem Interview mit Stephan von Huene«, in: Ebd., S. 83 ff.

Lexichaos. Vom Verstehen des Mißverstehens zum Verstehen des Verständlichen. Eine Klanginstallation, Ausst.-Kat. Hamburg 1990

Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. München 1983

Mein Kölner Dom. Zeitgenössische Künstler sehen den Kölner Dom, Ausst.-Kat. Köln 1980

Günther Metken, documenta 8. Führer durch die Ausstellung, Kassel 1987, S. 20-23

Günther Metken, »Stephan von Huene. Text Tones 1982-1983«, in: Mediale Hamburg. Feuer, Erde, Wasser, Luft - Die vier Elemente, Ausst.-Kat. Hamburg 1993, S. 65

Hans-Joachim Müller, »Magische Präsenz. Über Stephan von Huene«, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1989

Hans-Joachim Müller, »Zwischen Mathematik und Magie«, in: Zeit-Magazin, Nr. 34, 19. August 1983

Hans-Joachim Müller, »Die Zeit, die Kunst, der Stachelbaum«, in: Die Zeit, Nr. 25, 16. Juni 1995

Dorothy Newmark, »An Interview with Stephan von Huene an his Audio-Kinetic Sculptures«, in: Leonardo, Bd. 5, 1972, S. 69-72

Petra Oelschlägel, »Und tanzen, und tanzen, und tanzen... >Tischtänzer< - Ein Abriss ihrer Veränderungen«, in: Stephan von Huene. Tischtänzer, Ostfildern-Ruit 1995, S. 16-23

Painting and Sculpture in California. The New Era, Ausst.-Kat. San Francisco 1976

Thomas von Randow, »Technische Anmerkungen I zu den Klangskulpturen von Stephan von Huene«, in: Stephan von Huene, Klangskulpturen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 1983, S. 53-71

Thomas von Randow, »Technische Anmerkungen II zu den Klangskulpturen von Stephan von Huene«, in: Stephan von Huene. Klangskulpturen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 1983, S. 92-95

Irma Schlagheck, »Bilder aus Tanz und Klang«, in: ART, Februar 1997, S. 34-41

Katharina Schmidt, »Eine Einführung in das Werk von Stephan von Huene. An Area of Work that Was Open to Me«, in: Stephan von Huene. Klangskulpturen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 1983, S. 11-38

Wieland Schmied, »Die andere Zauberflöte«, in: DU. Die Kunstzeitschrift 12/1985, S. 120 ff.

Klaus Schöning und Stefan [sic!] von Huene, Rundfunkgespräch zu Rohrspiel, WDR 3-HörSpielStudio, 7.12.1985, Typoskript, Nachlass Stephan von Huene

Sehen um zu hören. Objekte und Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1975

Gottfried Sello, in: Stephan von Huene. Die Zauberflöte. Klangskulpturen, Ausst.Kat. Salzburg 1985

Gottfried Sello, »Gespräch mit Stephan von Huene im April '90«, in: Stephan von Huene