Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 54: Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli

Artikel: Whats's wrong with culture? : die Kunst der Experimente Stephan von Huenes = the art of Stephan von Huene's experiments

Autor: Bredekamp, Horst / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681196

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

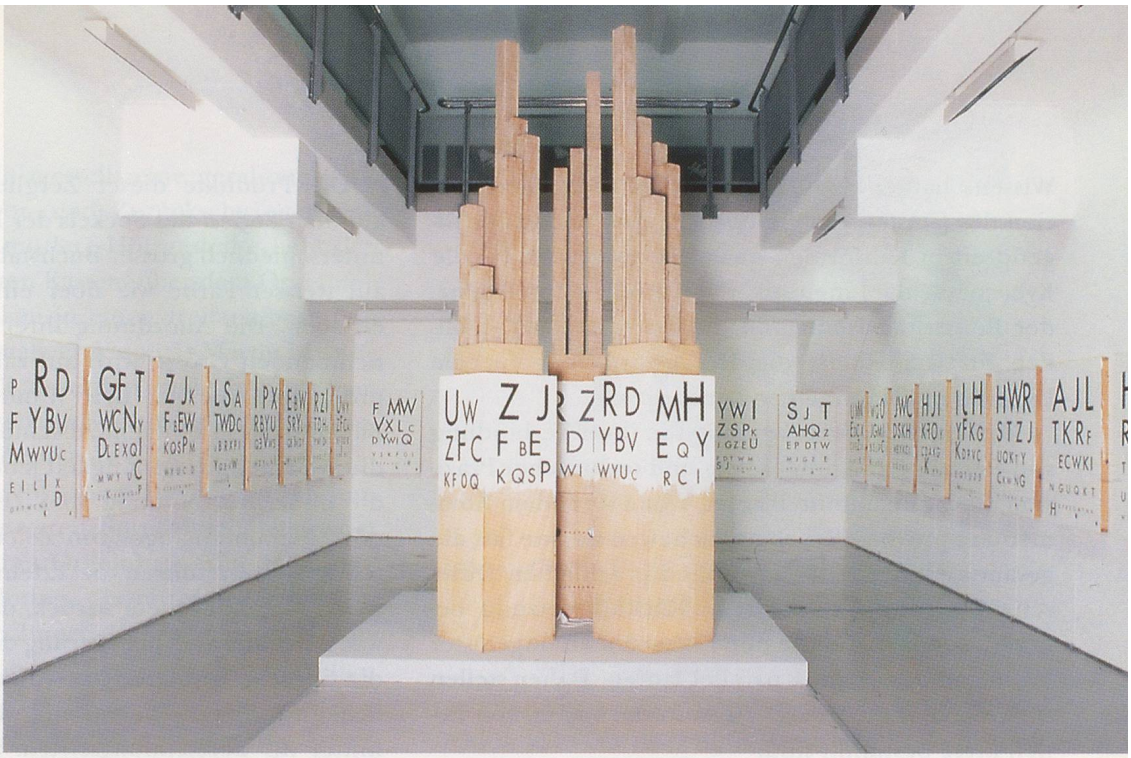
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



STEPHAN VON HUENE, LEXICHAOS, Installation, Bremen, 1998. (PHOTO: JÖRG MICHAELIS, BREMEN)

What's Wrong with Culture?

Die Kunst der Experimente Stephan von Huenes

HORST BREDEKAMP

Zahlreiche Versuche sind unternommen worden um die Kunst der Moderne den Paradigmenwechseln der Naturwissenschaften und der Philosophie zuzuordnen, so etwa den Neukantianismus dem Impressionismus, Einsteins «vierte Dimension» dem Kubismus oder auch die Quantenmechanik dem Expressionismus.[1] Zumeist handelt es sich darum, der Kunst den Wert eines Kommentars zuzuschreiben, der im besten Fall einen kongenialen Nachvollzug bildet. Auch das gelungenste Werk bleibt in dieser Perspektive eine Illustration von Denkbewegungen, die zumeist von den Naturwissenschaften ausgehend der Kunst vorausliefen und diese zu einer Reaktion provozierten.

Derartige Deutungen sind schon von sich aus fragwürdig, weil sie auf einer undefinierten Hierarchie der Sphären beruhen, und für das Werk Stephan von Huenes wären sie von Grund auf verfehlt. Als Sohn eines am California Institute of Technology arbeitenden Ingenieurs war von Huene von klein auf mit der Welt der Naturwissenschaften vertraut und er hat gelernt sich in ihr intuitiv zu bewegen ohne als

HORST BREDEKAMP ist Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt Universität in Berlin. Zu seinen zahlreichen Publikationen zählt auch *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Wagenbach, Berlin 1993).

Wissenschaftler beteiligt zu sein. Vor allem die Theorien des Geistes, des «mind», die ihm seit seiner Jugendzeit in Kalifornien quasi zugeflogen sind – die Kybernetik, die Linguistik, die künstliche Intelligenz, der Konstruktivismus und die Systemtheorie –, bilden für von Huene die Herausforderung für die Experimentreihen seiner Kunst.

Von Huenes Werke sprechen in ihrer Verbindung von Gestalt, Bewegung, Klang und technischer Präzision die Sinne unmittelbar an. Wenn sie zudem Kommentare provozieren, dann nicht weil sie, wie fast die gesamte Moderne, einer binnensprachlichen Differenzierung folgen, die eine Rückübersetzung benötigt, sondern weil sie den Expansionen ungelöster Probleme des «mind» parallel laufen. Daher stellen sie dieselben theoretischen Anforderungen, von denen diese bestimmt sind.

So hat sich von Huene seit den 60er Jahren immer wieder mit der Macht und den Grenzen der Sprache und ihren Mechanismen der Öffnung und des Ausschliessens auseinandergesetzt. Der Schritt von den TOTEM TONES (1969–70) über die TEXT TONES (1982 und 1990) zu dem von März bis Mai 1998 im Neuen Museum Weserburg in Bremen zusammengestellten Werkkomplex WHAT'S WRONG WITH CULTURE?[2] steigert und intensiviert jenen Vorgang, der in der Philosophie als Auseinandersetzung um den «Linguistic Turn»[3] und in der Sozialwissenschaft als Streit um die Systemtheorie geführt wurde.

Zu von Huenes vier in Bremen gezeigten Installationen gehören die drei Türme des LEXICHAOS (1990), aus denen stalagmitenhafte Orgelpfeifen als Ensembles abstrahierter Wolkenkratzer aufragen. Sie stehen für die zahllosen Sprachen, in welche die babylonische Ursprache verwirrt wurde. Durch diese 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, ertönt der Bibeltext Moses I, 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, teils guttural verfremdet auftauchen.

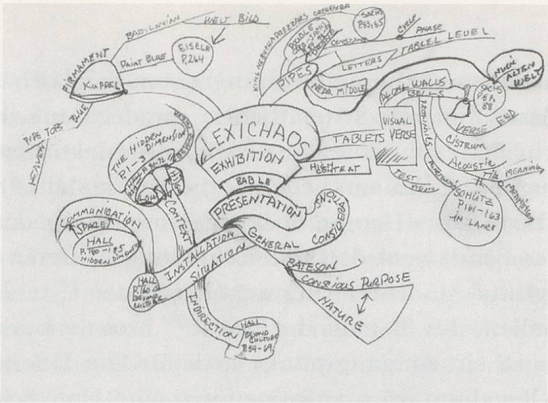
Die Produkte dieser Zergliederung erscheinen auf dem Podest des Sockels der Babeltürme in Form unterschiedlich grosser Buchstaben, die sich schwarz auf weisser Farbe wie über einem erdigen Boden erheben. Die Anordnung ihrer nach oben hin zunehmenden Grösse wird auf zahlreichen Tafeln reproduziert, die, an den Wänden angebracht, die Babeltürme in einigem Abstand umstellen. Wie um die Wahrnehmungsfähigkeit jener Lettern zu testen, die ohne Wortbindung vom Zerreissen auch noch des Zusammenhanges von Zeichen und Bezeichnetem sprechen, führen die Tafeln die Buchstaben ins Reich der Bildsignete zurück, das schon vorhanden war, bevor die Systematisierung der Buchstaben durch die Sprache erfolgte. Das «Chaos» bietet die Möglichkeit durch die Verwirrung der Universalsprache hinter ihr Bezeichnungssystem als Ganzes zu gelangen. LEXICHAOS geht radikaler vor als die babylonische Sprachzergliederung um die Rudimente einer visuellen Poesie freizulegen, in der sich Ikonisches und Sprachliches verbinden.[4] Zu dem Klang der verfremdeten Wiedergabe der Bibelstelle kommt schliesslich das Schrillen von Klingeln, das durch die Bewegungen der Besucher ausgelöst wird. Durch die in die Tafeln eingelassenen Löcher werden Sensoren aktiviert, die durch Geräusche die Betrachter erschrecken. Es ist derselbe Mechanismus, der in den Gärten des Manierismus Fussfallen für Besucher vorsah, durch die sie unversehens entweder Geräusche oder Wasserstrahlen auslösten, die auf sie gerichtet waren. Von Huene nutzt diesen alten, «interaktiven» Mechanismus um in einer Zeit, in der ein philosophischer *mainstream* alle Welt zum 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 sucht.

Die drei weiteren Elemente des Komplexes WHAT'S WRONG WITH CULTURE?, der ironisch nach der «Falschheit» der Kultur fragt, fokussieren drei unterschiedliche Reaktionen auf die Kunst. Die Installation EINGANGSFRAGEN – AUSGANGSFRAGEN

hat zu Seiten des Holzgestells eine gerahmte Glaswand, die an das Vor- und Zurückschwingen von Türen erinnert. Das mittlere Holzgestell erhebt sich über einem abgestuften Kasten, über dem Orgelpfeifen aufragen. Sie geben in einer dreifach gestuften Sequenz die, vom damaligen Volontär Martin Warnke festgehaltenen,[5] teils absurden und ahnungslosen Fragen der Museumsbesucher wieder, welche ihre Erwartungen beim Besuch der Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem getäuscht sahen. Die Sequenzen werden zunächst in versetzten Sprachfolgen gesendet und dann synchron mit Orgeltönen unterlegt: eine «tristrophische» Ordnung, die mit den letzten Tönen die hypnotische Internalisierung jener Erwartungen wiedergibt, die im Museum nicht zu erfüllen waren.

Die BLAUEN BÜCHER (1997) nehmen eine Arbeit Martin Warnkes auf, mit der er das Fach Kunstgeschichte im Jahre 1970 nachhaltig durch Belege dafür erschüttert hatte, dass auch und gerade die populärwissenschaftliche Literatur die Denkformen der Unter- und Überordnung und der Unterjochung der Details durch das Ganze insbesondere in der unverfänglich wirkenden Beschreibung der Formen verfestigt hatte.[6] Von Huene lässt auf zwei Trommeln jeweils zwei Diapositive der zitierten Kunstwerke projizieren um die Kommentare teils synchron, teils versetzt durch einen Sprecher vorlesen und durch Trommelschläge unterstützen zu lassen. Das Stocksteife der Beschreibungen, diese Einpferchung des Denkens in die Raster von unbewusst internalisierten Ordnungsvorstellungen, wird durch die militärische Lautparade der Trommelschläge geradezu handgreiflich bezeichnet.

Die Krönung des Ensembles WHAT'S WRONG WITH CULTURE? bietet die Installation WHAT'S WRONG WITH ART? (1997). Wie im LEXICHAOS ragen drei hölzerne Türme auf, die mit ihren Farben Rot, Gelb und Blau mit an der Wand hängenden, rechteckigen, monochromen Tafeln korrespondieren. Was im LEXICHAOS das Verwirrspiel der Buchstaben vorstellte, ist hier die reine Farbe, die eine Reihe sich widersprechender Grundaussagen provoziert, die durch die schweren Orgelpfeifen artikuliert werden: «Art is always wrong», «Art is always right», «Art is always Art» oder auch: «too much blue». Von Huene



STEPHAN VON HUENE, Gedankenskizze zu / mind-map for LEXICHAOS, 1998.

spielt natürlich auf Barnett Newmans WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE? an, das die Radikalität der puren Farbe gegen die Sehgewohnheiten der Kunstkenner stellte.

Zu hören sind auch Schlagworte des jüngeren Jargons der Postmoderne, wie sie die Kunstzeitschriften mit der Unerträglichkeit sich selbst genügender «Diskurse» durchziehen, die weder die Strenge von Descartes *Discours de la méthode* noch die Härte von Foucaults Machtanalysen besitzen und lediglich Werke durch Worte vertreiben. Zugleich blitzen Bildnisse bekannter Kunstvermittler auf, wobei der zeitversetzte Rhythmus jedoch keine denunziatorische Zuordnung zulässt.

Wer WHAT'S WRONG WITH ART? im Neuen Museum Weserburg besuchte, wurde beim Abstieg zu den Räumen des Komplexes mit einer Kamera konfrontiert, die nun nicht wie bei den BLAUEN BÜCHERN das Kunstwerk, sondern das Gesicht des sich Nähernden auf die Haut einer Trommel projizierte. Die Rampe des Abstieges führte links an dem Raum vorbei, in dem sich die Äusserungen der verschiedensten Persönlichkeiten der Kunstszene überlagerten und in die Elemente der sprachlichen Codes zerlegt wurden. Der unerwartete Schlag einer Trommel auf das projizierte Gesicht der Haut des Klangkörpers sollte mit jenem Effekt, mit dem buddhistische Meister ihre Schüler durch den Schock von Stockschlägen belehren, einen Rahmensprung bewirken: ein physisch nachvollziehbarer Satz aus der Ebene der gewohnten Beobachtung.

Das gesamte Ensemble drängt einen Vergleich mit Niklas Luhmanns Systemtheorie geradezu auf, und hierin hat von Huenes Arbeit ihren aktuellsten Bezug. Für Luhmann bedeutet die Formenlehre des Mathematikers George Spencer Brown ein gedankliches Fundament der Unterscheidung, Differenzierung und Ausdifferenzierung aller Systeme, und so vor allem des Systems der Kunst.[7] Browns *Laws of Form* ist ein Ausgangspunkt auch für von Huene.[8] Die Regel «to draw a distinction», eine Unterscheidungslinie ziehen, die Urform jeder Bewegung aus dem strukturlosen Chaos und Motor aller körperlichen, sozialen, gedanklichen und künstlerischen Form, hat ihn dazu geführt, der inflationären Verwendung des Begriffes der «Interaktion», welche seit der frühen Computerkunst das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine bestimmt, die Wechselwirkung von «Interaktion» und «Reaktion», also der Einwirkung und der folgenden Antwort, entgegenzustellen um die holistische Vernebelung zu durchdringen, dass zwischen Mensch und Maschine ein gleichrangiges oder gleichberechtigtes Beziehungsgeflecht gegeben sein könnte.

Trotz des gemeinsamen Faibles für Browns Theorie der formschaffenden Unterscheidung kommt von Huene jedoch zu Luhmann diametral entgegengesetzten Konsequenzen. Mit Luhmanns Hauptidee, dass durch Unterscheidungen Systeme gebildet werden, die ihre Trennung von der Umwelt mit einer dichotomischen Struktur beantworten, die sich ihrerseits weiter aufspaltet und in weitere Unterscheidungen gliedert, könnte von Huene noch übereinstimmen, und auch die Definition der Moderne als «Ausdifferenzierung und Wiederholung von Ausdifferenzierungen in bereits ausdifferenzierten Systemen»[9] könnte er schon aus dem Grund bejahen, dass ihm in WHAT'S WRONG WITH CULTURE? die Darstellung sozialer Systeme gelingt, die sich stärker aufeinander beziehen als auf die Sache, gegenüber der sie sich definieren.

Und von Huene vollzieht, was Luhmann von der eigenen Systemtheorie in Bezug auf die Kunst erwartet, selbst aber nicht einlösen kann. Um eine Gesellschaft zu erfassen, dies ist Luhmanns Generalthema, ist nicht zu erschliessen, was bewegt wird, sondern wie die Bewegung abläuft. Der erste Beobachter zieht Trennlinien, er unterscheidet Formen von ihrer Umwelt, er gestaltet oder beschreibt sie, er ist dicht am Stoff als Homo faber, der auch Künstler sein kann. Der Beobachter zweiter Stufe aber interessiert sich nicht für die Substanz einer Form oder eines Austausches, sondern für die Art, wie diese sich ereignen: für die Organisation, die Leitung, das Netz, die Vermittlung. Im Bereich der Kunst bilden der Kunstmarkt, das Zusammenspiel privater Sammler und öffentlicher Museen, die Regeln der Kunstkritik und die Formeln der Kunstgeschichte den Gegenstandsbereich der Beobachtung zweiten Grades. Eine dritte Beobachterstufe sucht diese vermittelnde Instanz nochmals zu abstrahieren und Abstand zu gewinnen um die Verengungen, die sich in jeder Systembildung ergeben, zu fixieren und allein schon durch diese Benennung eine Wiedereröffnung zu ermöglichen: Die Theorie wird für Luhmann schlechthin zum «Erlaubnisgeber».[10]

Von einer zukünftigen Theorie erwartet er, die postmoderne Theorie der Kunst nochmals zu überdenken und dadurch ihre Kurzschlüsse und Verengungen zu benennen.[11] Mit dieser Forderung gerät er jedoch in einen Selbstwiderspruch, weil er bereits für die zweite Beobachterebene betont, dass sie nicht ohne die erste auskommen kann, weil ohne genaue Kenntnis und Durchdringung der Form jede Analyse leer bleibt.[12] Genau dies aber leistet die Systemtheorie Luhmanns auf dem Gebiet der Kunst nicht. An keiner Stelle findet sich eine Beschreibung des Gegenstandes der ersten Beobachterebene, so dass eine Vermittlung zum zweiten Niveau nirgendwo erreicht, der Anspruch verfehlt wird.

Von Huenes WHAT'S WRONG WITH CULTURE? vollzieht sich auf dem von Luhmann geforderten Niveau des dritten Beobachters ohne in dessen Zirkelschluss zu verfallen. Die Installationen entfalten das System der Kunst in allen Schattierungen der Reaktion auf die Werke. Ihr radikalster Ausgangspunkt im Teilwerk WHAT'S WRONG WITH ART? ist der Ikonoklasmus. Schon der Titel setzt ironisch voraus, dass alle Welt der Kunst vorwirft ganz oder in Teilen «falsch» zu sein. Dass von Huene hierin keine nur rhetorische Floskel sieht, bezeugen die drei Farben seines Ensembles Rot, Gelb und Blau, die auf den vor Jahren erfolgten bilderstürmerischen Angriff auf

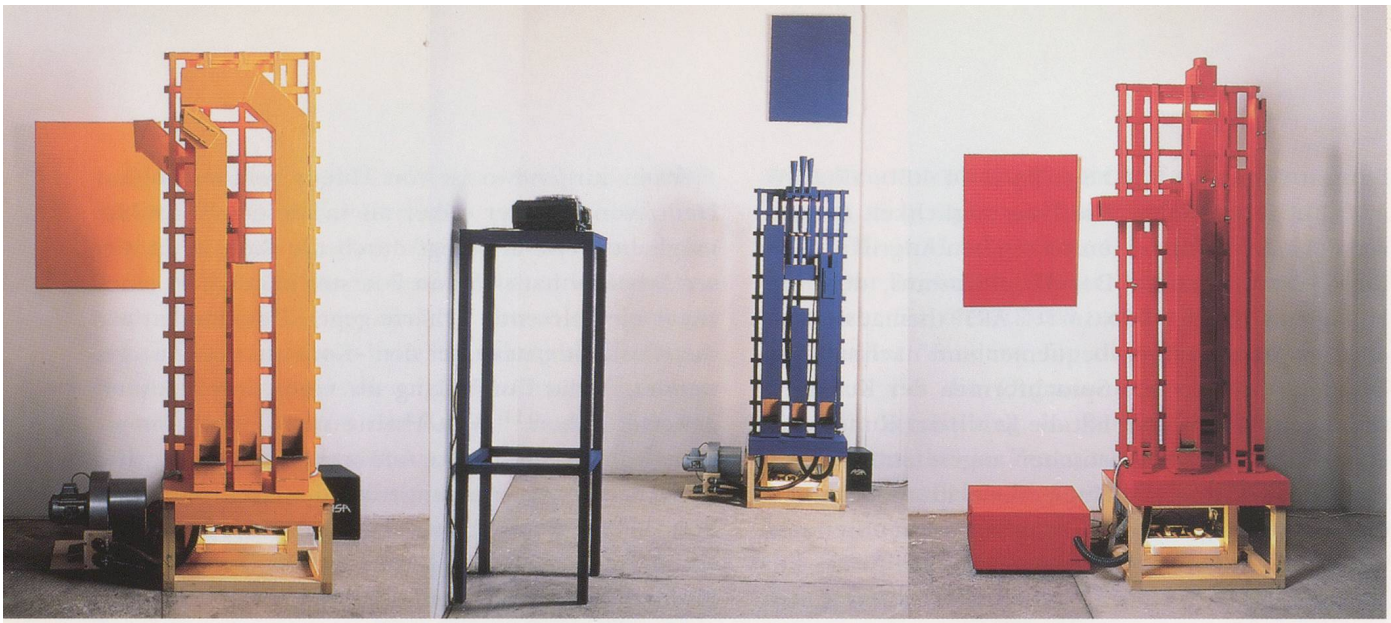
Barnett Newmans WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE? anspielen. Die Unerträglichkeit der puren Form hatte hier einen physischen Angriff auf die Leinwand provoziert. Der Ikonoklasmus, den von Huene in WHAT'S WRONG WITH ART? thematisiert, ist dagegen unauffälliger, bequemer und nachhaltiger. Er äussert sich in den Sprachformen der Kunstverständigen. Wohl selten hat die Kritik der Kunstkritik tiefer und neurolinguistischer angesetzt. Entscheidend ist aber, dass von Huene die dritte Beobachterebene durch eine Rückführung des zweiten Betrachterniveaus auf den Ausgangspunkt, die Kunst, im Medium des Reflektierten selbst erreicht. Das Kunstwerk hat eine sinnliche Stärke, die aller Systemtheorie naturgemäss nicht zu eigen ist.

Die Klingel und die Trommelschläge, die der Betrachter der Werke von Huenes auslöst, die ihn irritieren und vielleicht auch ärgern, um ihn in eine jenseits seiner Erwartungen angesiedelte Sphäre zu versetzen, haben das eine Ziel, die Verschalungen der zweiten Beobachterebene zu durchbrechen: die intellektuelle Schulbildung, die Ismen, aber auch die Sekten von Künstlergruppen, die nicht weniger dieser zweiten Ebene zuzurechnen sind als die der Kritiker und Historiker. Das stochastische Prinzip, das die Besucher in Gang setzen, unterläuft alle Standards und selbst noch jenes Dogma des Zufalls, das durch die Ästhetik John Cages sakralisiert worden ist.

Wohl nirgendwo ist von Huene seinem Freund Heinz von Foerster näher als in diesem Ensemble; möglicherweise angeregt durch die Radikalität dieser Arbeiten hat sich von Foerster kürzlich in einer zuvor nie gelesenen Schärfe gegen Denkmoden wie die «Postmoderne» oder den «Konstruktivismus» gewendet,[13] die ihn bislang als einen ihren Ahnen gewertet haben.[14] Von Huene sucht durch immer neue Konstellationen vorzuführen, dass alle Begriffe und Systeme, Wertsetzungen und Definitionen den Preis haben, das stochastische Prinzip des Lebens zu verfehlen, aus dessen Reservoir alle Freiheit und Bindung, alle Intuition und Präzision stammen.

Von Huenes Auseinandersetzung mit den Spielarten der linguistisch und systemtheoretisch geprägten Erläuterungen des «mind» versucht bei aller Wertschätzung die produktive Irrelevanz der genutzten Theorien zu bezeugen. Anreger und Gegner zugleich, werden sie überspielt und übertanzt und nicht ohne Grund ist der mechanisch-stochastische Tänzer ein Leitmotiv im Werk von Huenes.[15] Das Bild, in dem Heinz von Foerster seine Überzeugung fasst – dass alle Vorgänge Produkt einer autopoietischen Selbstbewegung seien, die einen spielerischen, durch Zufälle erweiterten Austausch mit der Welt bewirken: «Der Tanz ist das Ziel des Tanzes» –, könnte auch über von Huenes klanglich und körperlich bewegten Skulpturen stehen.[16]

1) Den umfangreichsten Versuch hat Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton 1983, vorgelegt.
2) *What's Wrong with Culture? Stephan von Huene*, Ausstellungskatalog, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 1998.
3) Vgl. die rückblickende Bewertung des durch Richard M. Rortys «Metaphilosophical Difficulties of Lingustic Philosophy» (in: *The Linguistic Turn*, Chicago University Press, Chicago und London 1992 [1967] (Hg.: ders.), S. 1–39) ausgelösten «Linguistic turn» bei Jürgen Habermas, «Rortys pragmatische Wende», in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 44, 1996, Nr. 5, S. 715–741.
4) Martin Warnke, «Lexichaos oder der Weg zurück nach vorn», in: *What's Wrong with Culture?*, op. cit., S. 61–66, hier: 64.
5) Martin Warnke, «Eingangsfragen – Ausgangsfragen», in: *Kritische Berichte*, Bd. 1, 1973/74 , Heft Nr. 2, S. 20–25.
6) Martin Warnke, «Wissenschaft als Knechtungsakt», in: ders., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen*, Verlag C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt am Main 1979, S. 99. *Die Blauen Bücher*: Populäre deutsche Kunstführer-Reihe.
7) Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, S. 19, 72f., passim.
8) George Spencer Brown, *Laws of Form*, Allen & Unwin, London 1969. (Deutsch in: Dirk Baecker [Hg.], *Probleme der Form*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.)
9) Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 1138.
10) Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 472.
11) Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 1149.
12) Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 111.
13) Heinz von Foerster, «What's wrong with Stephan von Huene?», in: *What's Wrong with Culture?*, op. cit., S. 101–102.
14) Heinz von Foerster und Bernhard Pörksen, *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker*, Carl-Auer-Systeme Verlag, Heidelberg 1998, S. 42ff.
15) Horst Bredekamp, «Theater der Unterleiber. Über Stephan von Huenes ‹Tischtänzer›», in: *Stephan von Huene. Tischtänzer* (Hg.: Petra Oelschlägel), Cantz, Ostfildern-Ruit 1995, S. 53–57.
16) von Foerster und Pörksen, op. cit., S. 41.



STEPHAN VON HUENE, WHAT'S WRONG WITH ART?, 1997, 3 sound sculptures, slide projection / 3 Klangskulpturen, Diaprojektion. (PHOTOS: WOLFGANG NEEB, HAMBURG)

What's Wrong with Culture?

The Art of Stephan von Huene's Experiments

HORST BREDEKAMP

There have been numerous attempts to assign the paradigm shifts of science and philosophy to modernist art: Neo-Kantianism to Impressionism; Einstein's "fourth dimension" to Cubism; even quantum mechanics to Expressionism.[1] In most such cases, the aim has been to give art the status of a commentary—though in fact it is at best a felicitous analogy. Seen from such a perspective, even the most successful work of art is reduced to an illustration of mental processes that in most cases start in science, anticipate the arts, and provoke them into a reaction.

HORST BREDEKAMP is Professor of Art History at Humboldt University, Berlin. He is the author of *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: the Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology* (Princeton: Wiener, 1995).

Interpretations of this kind are dubious from the start, because they rest on an undefined hierarchy of mental spheres; but to apply them to the work of Stephan von Huene would be fundamentally wrong. As the son of an engineer who worked at the California Institute of Technology, von Huene has been familiar with the world of science ever since childhood; and he has learned to operate intuitively in that world without himself being a scientist. Above all, for von Huene, the theories of the mind that have been familiar to him since his youth in California—cybernetics, linguistics, artificial intelligence, constructivism, systems theory—represent the challenge that leads to the experimental sequences in his art.

His works, with their combination of gestalt, motion, sound, and technological precision, speak

directly to the senses. If they additionally seem to call for commentary, this does not mean that they—like almost the whole of Modernism—pursue a specific, intralinguistic differentiation that requires retranslation; it is because they run parallel to the emergence of unsolved problems of the mind. They therefore pose the same theoretical demands that define those problems.

Thus, ever since the 1960s, von Huene has constantly reverted to the topic of the power and limitations of language, its mechanisms of opening and exclusion. The progression from TOTEM TONES (1969–70), by way of TEXT TONES (1982, 1990), to the complex of works shown at the Neues Museum Weserburg in Bremen from March through May, 1998, under the title of WHAT'S WRONG WITH CULTURE?[2] accentuates and intensifies the same process that manifests itself in philosophy as the debate on the "Linguistic Turn"[3] and in social science as the controversy over systems theory.

Of the four installations by von Huene in Bremen, one consists of the three towers of LEXICHAOS (1990), from which organ pipes emerge like stalagmites or abstractions of skyscrapers. These stand for the countless tongues into which the primordial language of Babel was confounded. Through eight square-section organ pipes, scaled in height to match the reconstructed steps of the Tower of Babel, and therefore rising to confront the viewer in an S-formation, the biblical text of Genesis 11 is intoned in Hebrew, Greek, and Martin Luther's German. Not only the unsynchronized recitation but also the use of different resonant frequencies generates a welter of sound from which only occasional fragments of words emerge, now whispered, now gutturally distorted.

On the base of the plinth below the towers of Babel, the products of this dismemberment appear in the form of letters of differing sizes, standing out in black on white paint as if raised above an earthy surface. Their arrangement, increasing in size toward the top, is reproduced some distance away on numerous panels attached to the walls around the Towers of Babel. Divorced from the context of a word, the letters speak of the breaking of the connection between sign and signified. As if to test the perceptibility of the letters, the panels lead them back into the realm of pictograms, which existed long before they were systematized through language. "Chaos" offers the possibility of using the scrambling of the universal language to explore its system of denotation as a whole. LEXICHAOS takes the Babylonish disintegration of language one stage further, to lay bare the rudiments of a visual poetry in which the iconic and the linguistic combine.[4] In addition to the distorted sounds of the biblical passage, visitors hear the shrilling of electric bells, set off by their own movements. Sensors are activated through holes in the panels, setting off startling noises. This is the same mechanism that was used in the gardens of the Mannerist era, catching visitors unaware with sudden noises or well-aimed jets of water. In an age in which a philosophical "mainstream" has sought to turn the whole world into a text, von Huene deploys this old "interactive" mechanism in order to reveal bodily movements, pictograms, letters, and sounds as the residues of a form of communication that transcends all media and all single senses. The scrambling of language is used here to open the possibility of setting this confusion against a wider horizon, and thus of gaining, through aggravated disorientation, a communication that transcends language.

The three other elements in the complex WHAT'S WRONG WITH CULTURE? extend the question ironically formulated in the title to cover three different reactions to art. One installation, EINGANGSFRAGEN—AUSGANGSFRAGEN (Entrance Questions—Exit Questions), flanks its central wooden framework with a framed glass screen, suggesting the action of swing doors. The central frame stands above a stepped box, from which organ pipes rise. In a three-step sequence, these relay the naïve and sometimes absurd questions asked by disappointed visitors to the Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem, as recorded by Martin Warnke, then a museum volunteer.[5] The sequences are played, first with a time lag and then synchronized, against a background of organ tones: a "tristrophic" arrangement that reproduces, in its final sounds, the hypnotic internalization of all those expectations that could never be fulfilled in the museum.

DIE BLAUEN BÜCHER (The Blue Books, 1997) refers to a 1970 publication in which Martin Warnke

STEPHAN VON HUENE, TEXT TONES, 1990, Galerie Hans Mayer, Düsseldorf.

thoroughly shattered the art-historical community by showing that its conceptual forms—patterns of subordination and superordination, of the subjugation of the detail to the whole—had partly, not to say mainly, been established and perpetuated through the apparently innocuous descriptions in popular works written for the general reader.[6] Von Huene projects two slides of a given work simultaneously from two carousels, accompanied by a spoken commentary which is read partly in and partly out of sync, to the accompaniment of drumbeats. The stiffness of the descriptions, the way in which they force thought into the grid of unconsciously internalized concepts of order, is given palpable immediacy by the military sound of the drum.

The ensemble WHAT'S WRONG WITH CULTURE? culminates in the installation WHAT'S WRONG WITH ART? (1997). As in LEXICHAOS, there are three wooden towers, but this time they are colored red, yellow, and blue to match the rectangular, monochrome panels that hang on the wall. Here, in place of the scrambled letters of LEXICHAOS, pure color provokes a string of mutually contradictory statements, articulated through the ponderous organ pipes: "Art is always wrong," "Art is always right," "Art is always Art," or even "Too much blue." Here, of course, von Huene is alluding to Barnett Newman's painting WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW, AND BLUE?, which challenged the visual habits of the connoisseurs with the radicalism of pure color.

Also audible in this piece are the slogans of recent postmodernist jargon: the slogans that pervade the art magazines with the intolerable self-sufficiency of "discourses" that possess neither the stringency of Descartes' *Discours de la méthode* nor the hardness of Foucault's analyses of power, but merely displace works in favor of words. At the same time, portraits of well-known commentators on art are flashed up, though the unsynchronized rhythm ensures that no one is incriminated by a direct association.

At the Neues Museum Weserburg, the visitor to WHAT'S WRONG WITH ART? descended into the interior of the complex, to be confronted by a camera and a projection on a drumhead—not a projection of the work of art, as in DIE BLAUEN BÜCHER, but of the visitor's own looming face. The approach ramp led down past a room on the left, in which the utterances of a varied selection of art-world personalities were superimposed and broken down into the elements of linguistic codes. An unexpected whack on the drum skin with the face on it was intended to shock the visitor out of one frame of ideas and into another, as a Buddhist master startles his pupil through a sudden blow with a stick: a principle readily understood on the plane of ordinary observation.

The whole ensemble forces on us an analogy with Niklas Luhmann's systems theory. This is the most topical reference in von Huene's piece. For Luhmann, the theory of form propounded by the mathematician George Spencer Brown supplies a conceptual basis for differentiation and distinction within all systems, and within the system of art in particular.[7] For von Huene, too, Brown's book, *Laws of Form*, constitutes a point of departure.[8] According to Brown, "to draw a distinction" is the archetypal rule of any emergence from unstructured chaos, and the motor of all physical, social, conceptual, and artistic form. Such is the principle that has led von Huene

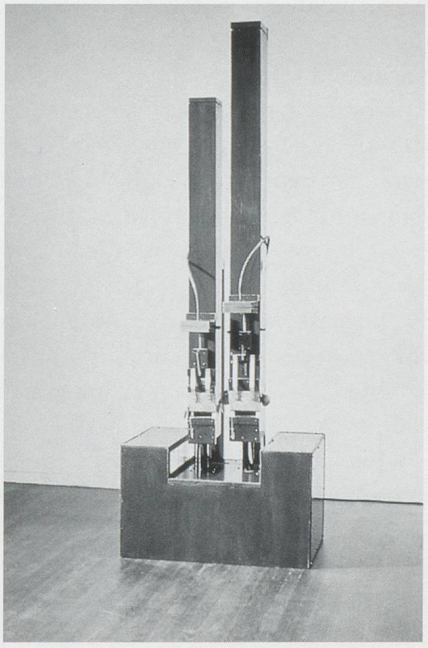
to counter the inflationary use of the term "interaction"—which has defined the relationship between human being and machine ever since the early days of computers—by stressing the reciprocity between "action" and "reaction," effect and subsequent response. His aim is to cut through the holistic obfuscation of the idea that there could ever be an equality of status or rights between human being and machine.

Despite their shared partiality for Brown's theory of the creation of form through distinction, von Huene and Luhmann arrive at diametrically opposite conclusions. Luhmann's principal idea is this: distinctions lead to systems that respond to their own separation from the surrounding world by adopting a dichotomous structure; this splits in its turn and articulates itself into further distinctions. With this, von Huene might agree; he would also assent to Luhmann's definition of modernism as "differentiation and repetition of the differentiations in already differentiated systems"[9)]—if only for the reason that in WHAT'S WRONG WITH CULTURE? he himself succeeds in presenting social systems that relate more strongly to each other than to the thing in terms of which they define themselves.

But von Huene then goes on to achieve something that Luhmann wants his own systems theory to do in relation to art but cannot himself deliver. According to Luhmann, in order to grasp the nature of a society—his general theme—we uncover not what is moved but how the movement takes place. The first-level observer draws distinctions; he sets forms apart from their surroundings; he shapes or describes them; he is close to his material in the capacity of Homo faber (who may also be an artist). The second-level observer is not interested in the substance of a form or of an exchange but in the way they happen: organization, direction, networking, communication. In the field of art, this secondary form of observation embraces the art market, the interplay between private collectors and public museums, the rules of art criticism, and the formulas of art history. A third level of observation seeks to abstract this communicative factor, to adopt a sufficiently detached posture to define the limitations attendant on the creation of any system, and through this act of naming to make it possible to create a new opening. For Luhmann, theory becomes "the permitter."[10)]

Luhmann looks forward to a theory that will one day rethink the postmodern theory of art and identify its overhasty conclusions and its limitations.[11)] This involves him in a self-contradiction, however. In his account of the second viewer level, he has already stressed that this cannot function without the first level, because all analysis is void without precise knowledge and understanding of form.[12)] Where art is concerned, Luhmann's systems theory fails this test. Nowhere is there a description of the object of the first viewer level, so that the transition to the second level is nowhere effected, and his aspiration remains unfulfilled.

Von Huene's WHAT'S WRONG WITH CULTURE? takes place on the third level, as defined by Luhmann, but without falling into Luhmann's trap of circular reasoning. These installations display the system of art in every nuance of its reaction to the artwork. Their most radical point of departure is the iconoclasm manifested in the section entitled WHAT'S WRONG WITH ART? In itself, this title ironically assumes the existence of a consensus that there is something (or everything) "wrong" with art. For von



STEPHAN VON HUENE, TOTEM TONE V, 1970.

Huene, this is no mere rhetorical cliché—as confirmed by the three colors of his ensemble, which allude to the iconoclastic attacks, years ago, on Newman's WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW, AND BLUE? Pure form then seemed so intolerable as to provoke a physical attack on the canvas. By contrast, the iconoclasm that von Huene takes as the theme of WHAT'S WRONG WITH ART? is more unobtrusive, more comfortable, and more persistent. It expresses itself in the linguistic forms used by the experts on art. Seldom has the critique of art criticism based itself at a deeper, more neurolinguistic level. The crucial point here is that von Huene attains the third level of viewing by taking the second level back to its point of departure, art itself; and that he does so in the very medium of the art upon which it reflects. The work of art has a sensory presence that is not, by the nature of things, the province of systems theory.

The bell and the drumbeats that the viewer sets off, in von Huene's works, may confuse and perhaps irritate, by shifting him/her into a sphere beyond his/her expectations; but they have one sole purpose, which is to break through the shell of the second viewer level: intellectual, academic learning, and all those isms and sectarian groupings among artists that are just as much part of this second level as those of the critics and art historians. The stochastic principle, as triggered by visitors themselves, undermines all standards—even the dogma of chance, enshrined in the aesthetic of John Cage.

Nowhere, perhaps, is von Huene closer to his friend Heinz von Foerster than in this ensemble. Perhaps inspired by the radicalism of these works, von Foerster recently launched an unprecedentedly damning critique of those intellectual fashions, such as "postmodernism" or "constructivism,"[13] which have in the past hailed him as an ancestor.[14] In his constant succession of recombinations, von Huene seeks to show that all concepts and systems, all values and definitions, exact a price—which is that they fail to do justice to the stochastic principle of life, the source of all freedom and all connection, all intuition and all precision.

In his engagement with the vagaries of linguistic and system-theoretical explanations of the mind, von Huene—while recognizing the qualities of the theories concerned—seeks to demonstrate their irrelevance in productive terms. To him, these are stimuli and also adversaries, to be outplayed and outdanced; it is no coincidence that the mechanistic-stochastic dancer is a leitmotif in von Huene's work.[15] All processes, says Heinz von Foerster, arise from an autopoietic self-motion which sets up a playful, chance-expanded interchange with the world: "The dance is the goal of the dance." It is an image that might serve as a motto for the auditory and bodily motion of von Huene's sculptures.[16]

(Translation: David Britt)

1) The most comprehensive attempt to date is that made by Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton University Press, 1983).
2) *What's Wrong with Culture? Stephan von Huene*, ex. cat., (Bremen: Neues Museum Weserburg, 1998).
3) The "Linguistic Turn" first mooted by Richard M. Rorty, "Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy," in: Rorty, ed., *The Linguistic Turn* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992 [1967]), pp. 1–39, is the subject of a retrospective assessment by Jürgen Habermas, "Rortys pragmatische Wende," in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, vol. 44, no. 5 (1996), pp. 715–41.
4) Martin Warnke, "Lexichaos oder der Weg zurück nach vorn," in: *What's Wrong with Culture?* (as note 2), pp. 6–66, here 64.
5) Martin Warnke, "Eingangsfragen—Ausgangsfragen," in: *Kritische Berichte*, vol. 1 (1973), no. 2, pp. 20–25.
6) Martin Warnke, "Wissenschaft als Knechtungsakt" (1970), in: Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker, Museen* (Luzern and Frankfurt am Main: C. J. Bucher, 1979), p. 99.
Die Blauen Bücher (The Blue Books) are a popular series of picture guides to the artistic treasures of Germany [tr].
7) Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), p. 19, 72 f., passim.
8) George Spencer-Brown, *Laws of Form* (London: Allen & Unwin, 1969).
9) Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), p. 1138.
10) Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , op. cit., p. 472.
11) Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, op. cit., p. 1149.
12) Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* , op. cit, p. 111.
13) Heinz von Foerster, "What's Wrong with Stephan von Huene?," in: *What's Wrong with Culture?*, op. cit., pp. 101–02.
14) Heinz von Foerster and Bernhard Pörksen, *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker* (Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 1998), p. 42 ff.
15) Horst Bredekamp, "Theater der Unterleiber. Über Stephan von Huenes 'Tischtänzer'," in: Petra Oelschlägel, ed., *Stephan von Huene. Tischtänzer* (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1995), pp. 53– 57.
16) von Foerster and Pörksen, op. cit., p. 41.