

## Stephan von Huenes Trilogie *What's Wrong with Art?*

### Kunstgeschichte, Museum, Kunstkritik

Yannis Hadjinicolaou

Μνημοσύνη für Martin Warnke

„Die Kunsthistoriker sind die eigentlichen Kunstvernichter, sagte Reger. Die Kunsthistoriker schwätzen so lange über die Kunst, bis sie sie zu Tode geschwätzt haben. [...] ein schwätzender Kunsthistoriker [...] gehört mit der Peitsche verjagt, aus der Kunstwelt hinausgejagt, [...] wir sollten uns die Kunst nicht von den Kunsthistorikern als Kunstvernichter vernichten lassen“.<sup>1</sup>

Eine radikale Aussage, die aus Thomas Bernhards bekanntem Roman *Alte Meister* stammt. Nur allzu deutlich klingt hier das Misstrauen gegenüber der Versprachlichung und Analyse bis hin zur Überinterpretation der Kunst an – ganz im Gegensatz zur eigentlichen Kunsterfahrung, die jenseits der Sprache liegt. Bereits Goethe bemerkte die Unzulänglichkeit der Sprache bei der Kunstanschauung: „Wie gern sagt’ ich etwas darüber, wenn nicht alles was man über so ein Werk sagen kann, leerer Windhauch wäre. Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart. Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehemals einstimmte“.<sup>2</sup>

Stephan von Huenes Trilogie aus dem Jahre 1997, die aus den Werken *Blaue Bücher*,<sup>3</sup> *Eingangsfragen – Ausgangsfragen* und *What's Wrong with Art* besteht, nimmt hingegen eine Zwischenstellung zu diesen Positionen ein. Seine Werke reflektieren kritisch die Kunstgeschichte, das Museum sowie die Kunstkritik.

---

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, *Alte Meister* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988), 34 (erste Auflage 1985).

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Band 15, Hg. Andreas Beyer und Norbert Miller (München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1992), 453. Siehe: Andreas Beyer, „... was ein Mensch vermag ... Anmerkungen zu Goethes Würdigung des Michelangelo“, in: Id., *Die Kunst – zur Sprache gebracht*, Hg. Lena Bader, Johannes Grave und Markus Rath (Berlin: Wagenbach, 2017), 22.

<sup>3</sup> Die Ausführungen zu den *Blauen Büchern* basieren zum großen Teil auf zwei älteren Texten des Autors: Yannis Hadjinicolaou, „Die Aktualität der ‚Kritischen Kunstgeschichte‘ in Stephan von Huenes *Blauen Büchern*“, in: *Kritische Berichte*, Nr. 4 (2014), 62–73; Id., „Το ζήτημα της περιγραφής στη γερμανική ιστορία της τέχνης και τα *Μπλε Βιβλία* του Stephan von Huene [Das Problem der Beschreibung in der deutschen Kunstgeschichte und die *Blauen Bücher* Stephan von Huenes]“, Ερευνητικά ζητήματα στην ιστορία της τέχνης. Από τον ύστερο Μεσαίωνα μέχρι και τις μέρες μας, Hg. Aris Sarafianos und Panagiotis Ioannou, Vierter Kongress der griechischen Kunsthistoriker (Athen: Asini, 2016), 263–75.

## Kunstgeschichte: *Blaue Bücher*

In einem halbdunklen Raum leuchten zwei runde Gebilde, die jeweils wie Skulpturen auf hölzernen, sockelähnlichen Standregalen angebracht sind (Abb. 1). Sie flankieren einen auf einem quadratischen hölzernen Podest aufgestellten, hochformatigen Lautsprecher, der leicht schräggestellt den Körper des Sockels fortsetzt. Hinter diesen runden Konstruktionen stehen zwei schwarze Diaprojektoren. Bei den Projektionsflächen handelt es sich um zwei aufgestellte Trommeln, die mit jeweils zwei Metallschnallen am Standregal befestigt sind und auf deren Trommelfell die Dias projiziert werden. Die Bilder sind seitenverkehrt wiedergegeben, da die Projektoren von hinten auf die Trommel gerichtet sind. Am oberen Teil der Trommel ist ein Mechanismus mit drei kleineren Schlägeln für das Schlagen auf die Projektionsfläche zuständig sowie unterhalb der Trommel ein weiterer größerer Schlägel. Zu hören sind das Trommeln und eine männliche Stimme (des Historikers Achatz von Müller), die die projizierten Kunstwerke wie in einem Vortrag beschreibt und kommentiert. Die Sätze des Sprechers, aus dem Kontext gerissene Zitate, sind klar und deutlich formuliert. Sie füllen den Raum und folgen dem von der Trommel geschlagenen Rhythmus eines militärischen Marsches. Die beiden Projektionsflächen, die auf ein vergleichendes Sehen abzielen, zeigen teils Ausschnitte desselben Werkes, teils jeweils völlig unterschiedliche Bilder, die sich nicht ohne Weiteres vergleichen lassen. Der *ikonoklastische* Vorgang des Schlagens der Trommel auf die Bildfläche und das gleichzeitige Wechseln der Bilder durch den Diaprojektor werden auch durch die *bilderfeindliche* Sprache unterstützt. Die Installation erzeugt daher nicht nur ein Bildgewirr, sondern ebenfalls ein Sprachgewirr, da das Gesprochene und das Gesehene sich asymmetrisch zueinander verhalten. Das Klangliche hingegen, Sprache und Trommelschlag, ergänzt sich gegenseitig. Mehrere Sinne der Betrachtenden, vor allem Sehen und Hören, werden somit gleichzeitig stimuliert.<sup>4</sup>

Stephan von Huenes Installation *Blaue Bücher* basiert auf dem berühmten Vortrag des Kunsthistorikers Martin Warnke „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen

---

<sup>4</sup> Stephan von Huene hatte eine Reihe von Büchern zum Thema der enaktiven Wahrnehmung des Körpers, siehe zuletzt darüber: Alexis Ruccius, *Klangkunst als Embodiment. Die kinetischen Klangskulpturen Stephan von Huenes* (Frankfurt am Main: Primat Verlag, 2019), 276–81. Von Huene besaß auch das klassische und für den Enaktivismus fundamentale Buch von Francisco Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge MA: MIT Press, 1991). Darin hat er mehrere Unterstreichungen vorgenommen, wie zum Beispiel bei der Kognition als verkörperte Aktion – eine zentrale These für den verkörperten Geist, die die Klanginstallationen von Huenes charakterisiert. Siehe hierzu exemplarisch: John Michael Krois, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Hg. Horst Bredekamp und Marion Lauschke (Berlin: Akademie Verlag, 2011); *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*, Hg. Joerg Fingerhut, Rebekka Hufendiek und Markus Wild (Berlin: Suhrkamp, 2013).

Populärliteratur“<sup>5</sup>, gehalten beim Zwölften Deutschen Kunsthistorikertag 1970 in Köln.<sup>6</sup> Warnke vollzog damit eine kritische Reflexion der Sprache bekannter Kunsthistoriker der Nachkriegsgeneration aus dem Bereich der Universität, des Museums und der Denkmalpflege, die in populärwissenschaftlicher Literatur wie den *Blauen Büchern* oder den Reclam-Heften auftauchte.<sup>7</sup> Er argumentierte, dass bereits die Beschreibung eines Kunstwerks eine ideologische Stellungnahme beinhalte, und klagte den rigiden Unterton der gängigen Ausdrucksweise an. Außerdem kritisierte er, dass die Sprache der deutschen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit die einzelnen Teile eines Kunstwerkes stets als in einem Zwangsverhältnis zum ganzen Werk stehend verstand.<sup>8</sup> Warnke untermauerte und kommentierte seine Thesen mit Zitaten von Autoren, ohne jedoch die Verfasser zu nennen. Das Reclam-Heft über Vermeers *Malkunst* ist ein charakteristisches Beispiel hierfür (Abb. 2). Der *Knechtungsakt* des Teils gegenüber dem Ganzen offenbarte sich darin mit Vehemenz in Werner Hagers Beschreibung, der zufolge „alles an seinen Platz rückt“ und die „Bilddinge [...] mit so fugenloser Dichte und Treffsicherheit eingesetzt [sind], dass ein jedes im Zusammenhange des Ganzen höchste Aussagekraft gewinnt“, während Vermeer auf diese Weise „alles unter seinen Willen zwingt“.<sup>9</sup> Einer der Gründe für von Huene, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, war auch die Freundschaft mit Martin Warnke und die biografische Gemeinsamkeit: Sowohl er selbst als auch Warnke sind mit der deutschen Sprache innerhalb ihrer streng protestantischen Familien, jedoch in einem anderen Land (USA und Brasilien), aufgewachsen und dann nach

---

<sup>5</sup> Martin Warnke, „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur“, in: Id., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (Gütersloh: Bertelsmann Kunstverlag, 1970), 88–106.

<sup>6</sup> *What's Wrong with Culture? Stephan von Huene*, Ausst.-Kat., Hg. Neues Museum Weserburg Bremen (Heidelberg: Braus, 1997); *Stephan von Huene, Klangkörper/Resounding Sculptures*, Ausst.-Kat., Hg. Christoph Brockhaus u. a. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), 203. Vgl. auch *Stephan von Huene. Die gespaltene Zunge. Texte & Interviews*, Hg. Petra Kippstoff von Huene und Marvin Altner (München: Hirmer, 2012). Eingehendere, aber dennoch kurze Erwähnungen der *Blauen Bücher* finden sich bei: Horst Bredekamp, „What's Wrong with Culture? Die Kunst der Experimente Stephan von Huenes“, in: *Parkett*, No. 54 (1998/99), 15–19; Hanna Vorholt, „Die Kunst technologischer Kulturerkundung – Stephan von Huene“, in: *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, Essays*, Hg. Horst Bredekamp (Berlin: Henschel, 2000), 236–41. Vgl. auch das Heft der *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bild-Ton-Rhythmus*, Band 10.2, Hg. Yasuhiro Sakamoto und Reinhart Meyer-Kalkus (Berlin/Boston: De Gruyter, 2014). Zuletzt sind zwei Monografien über das Werk des Künstlers erschienen, die auch auf die Trilogie Bezug nehmen, siehe zuletzt: Jesús Muñoz Morcillo, *Elektronik als Schöpfungswerkzeug. Die Kunsttechniken des Stephan von Huene (1932–2000)* (Bielefeld: Transcript, 2016), 255–59 und Alexis Ruccius, *Klangkunst als Embodiment*, 234–46 und 273–77.

<sup>7</sup> Die primäre Textquelle von Huenes in den *Blauen Büchern* ist die gekürzte und überarbeitete Fassung des Vortrags Warnkes, die 1979 in seinen gesammelten Aufsätzen *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte* mit dem veränderten Titel *Wissenschaft als Knechtungsakt* (Luzern/Frankfurt am Main: C. J. Bucher) erschienen ist.

<sup>8</sup> Warnke, *Weltanschauliche Motive*, 90.

<sup>9</sup> Werner Hager, *Vermeer van Delft. Die Malkunst* (Stuttgart: Reclam, 1966), 20 und 26.

Deutschland gekommen.<sup>10</sup> In einem Interview von Gottfried Sello über die Arbeit *Lexichaos* (1990) merkte von Huene an, dass er diese sprachliche Verwirrung selbst erfahren habe.<sup>11</sup> Mit dem *Babel der Sprache* in der Kunst tritt ein zentrales Motiv innerhalb seiner Arbeit hervor, das ihn seit den Klangskulpturen (ab 1969) *Totem Tones* beschäftigt: nämlich das Thema *Sprache und Klang*.<sup>12</sup> Dass die Sprache – und besonders die Sprache im Kunst- und Museumszusammenhang – ein für ihn zentrales Thema war, hatte Stephan von Huene schon mit der Arbeit *Text Tones* gezeigt, die in den Jahren 1979/1982/3 entstanden ist.<sup>13</sup> Die Installation besteht aus sechs schmalen weißen Sockelkisten, auf denen Aluminiumrohre in unterschiedlichen, genau bemessenen Längen montiert sind und in die jeweils ein Mikrofon eingebaut ist (Abb. 3). Dieses nimmt die Stimmen des Publikums und andere Geräusche auf, die auf einem Tonband gespeichert, dann abgespielt und schließlich gestrichen werden. Hier wird der Spruch, dem zufolge ein Kunstwerk erst mit der es betrachtenden Person lebt, beim Wort genommen. Ohne Menschen kein Kunstwerk.

Von Huene merkte in einem Interview an: „Die Kunsthistoriker übersehen manchmal trotz riesenlanger Abhandlungen die einfachsten Dinge“.<sup>14</sup> Eine ähnliche Kritik formulierte ein Freund des Künstlers, der Kybernetiker Heinz von Foerster: „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“.<sup>15</sup>

Mit der doppelten Projektion der Bilder in den *Blauen Büchern*, die allerdings ständig spiegelverkehrt gezeigt werden, scheint von Huene auch auf den Artikel von Heinrich Wölfflin „Über das Rechts und Links im Bilde“ von 1928 verweisen zu wollen, den er aus seinem Studium der Kunstgeschichte an der University of California, Los Angeles (UCLA) gekannt haben dürfte. Wölfflin bemerkte darin eine Besonderheit, die heute eigentlich als selbstverständlich erachtet wird, nämlich dass die Wahrnehmung und das Verständnis eines Bildes von der Art seiner Präsentation und in diesem Fall Projektion abhängen.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Doris von Drathen, „Babel ist überall“, in: *What's Wrong with Culture?*, 34.

<sup>11</sup> „Gespräch Gottfried Sello und Stephan von Huene April '90“, in: Stephan von Huene, *Lexichaos. Vom Verstehen des Mißverstehens zum Mißverstehen des Verständlichen*, Hg. Werner Hofmann (Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1990).

<sup>12</sup> Von Drathen, *Babel ist überall*, 34.

<sup>13</sup> Eine der ersten Erwähnungen der Arbeit findet sich im Ausstellungskatalog: *Stephan von Huene. Klangskulpturen*, Ausst.-Kat., Hg. Kestner-Gesellschaft Hannover (Hannover, 1983).

<sup>14</sup> Stephan von Huene im Gespräch mit Doris von Drathen, „Kunst muss man mit seinem ganzen Nervensystem verstehen“, in: *What's Wrong with Culture?*, 260.

<sup>15</sup> Heinz von Foerster, „What's Wrong with Stephan von Huene?“, in: *What's Wrong with Culture?*, 274.

<sup>16</sup> Heinrich Wölfflin, „Über das Rechts und Links im Bilde“, in: Id., *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes* (Basel: Benno Schwabe & Co, 1947), 82–90 (Basel 1940).

Auch mit der bereits erwähnten Thematik der einzelnen Bildteile gegenüber der Gesamtansicht eines Bildes (der *Knechtungsakt* des *Teils* über das *Ganze*) hat sich Wölfflin in seinem Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* beschäftigt. Er ist der Meinung, dass zwar die einzelnen Teile eines Bildes unabhängig voneinander konzipiert sind, jedoch so zusammen *klingen*, dass jedes Detail durch die Gesamtheit des Bildes wiederum beherrscht zu sein scheint und seine individuellen Rechte verliert: „the figures are developed as absolutely independent parts, and yet so work together that each seems governed by the whole [...] the individual part has lost its individual rights“.<sup>17</sup>

Auch diese Textstelle kann mit von Huene in Verbindung gebracht werden, nicht nur aufgrund der Beschäftigung mit Warnkes Text, sondern auch, weil sich Wölfflins *Grundbegriffe* ebenfalls in seiner Bibliothek befand. Beinahe die ganze Ausgabe ist mit Unterstreichungen oder Anmerkungen versehen und auch die zitierte Passage ist unterstrichen (Abb. 4). Das *Selbstständige* der *einzelnen Teile* des Bildes bei Wölfflin bleibt in seiner rasiermesserscharfen Sprache dem Ganzen immer zwanghaft verpflichtet. Diese These wird in den *Blauen Büchern* aufgenommen.

Dem Künstler geht es weniger um eine ideologische Erklärung dafür, wie diese Sprache gewachsen ist, als darum, die Absurdität der kunstgeschichtlichen Beschreibung an sich aufzuzeigen, die mit der Dynamik des Bildes konfrontiert wird und sich zwischen einer ikonoklastischen Sprache und einer ikonophilen (Bild-) Praxis bewegt.

#### Museum: *Eingangsfragen – Ausgangsfragen*

Die passiven Leserinnen und Leser populärwissenschaftlicher Kunstliteratur werden zu aktiv Agierenden. Geleitet von Literatur wie den *Blauen Büchern* verfallen sie, diesmal im Museum, einem sprachlichen Missverständnis. Das ist der Ausgangspunkt der Arbeit von Huenes *Eingangsfragen – Ausgangsfragen*.

Ein hölzernes vertikales Gebilde dominiert den ersten Eindruck (Abb. 5). Das mittlere Holzgestell, auf einem podestähnlich abgestuften Kasten montiert, ist mit sechs vertikalen Orgelpfeifen unterschiedlicher Größe versehen. Sie treten vor dem gitterähnlichen hölzernen Hintergrund des Gebildes hervor. An den Seiten des mittleren Ensembles links und rechts sind gerahmte Glaswände montiert, die an Türen erinnern, wobei die rechte Tür im

---

<sup>17</sup> Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of Development of Style in Later Art* (Dover: Dover Publications, 1950), 157. Die zitierte Passage befindet sich in der deutschen Originalausgabe auf Seite 183 (hier zitiert nach der 18. Auflage, 1991): „die Figuren (sind) als lauter selbstständige Stimmen ausgebildet“ „und (greifen) doch so (ineinander), daß jene ihr Gesetz vom Ganzen aus zu empfangen scheint“, „der einzelne Teil (hat) sein Sorgerecht verloren“.

Rahmenbereich mindestens zwei übereinander angebrachte Nebenröhren aufweist. Das erinnert an von reformierten Ikonoklasten leergeräumte Triptychen aus der Zeit der Bilderstürme des 16. Jahrhunderts. Das Gebilde ist leer – abgesehen von der Mitte, wo der Klang (die Orgelpfeifen) die Bilder ersetzt – und geöffnet wie zu einem besonderen kirchlichen Feiertag. Die Technik, die dieses Ensemble unterstützt, bleibt sichtbar (die silbernen Schrauben des Holzgestells sind teilweise erkennbar).

Davor steht auf einem quadratischen hölzernen Podest ein hochformatiger schwarzer Lautsprecher, der den Körper des Sockels in leicht schräggestellter Weise quasi fortsetzt (ähnlich wie bei den *Blauen Büchern*). Auf derselben Seite hinter dem Lautsprecher ist ein Computer erkennbar, den aber die gerahmte Glaswand abschottet. Es handelt sich um eine Klangskulptur, die wie bei den *Blauen Büchern* ein Computer steuert.

Ist die Klangskulptur in Aktion, stellt eine männliche Stimme absurde Fragen mit verdrehten Künstlernamen oder Werktiteln, etwa: „Haben Sie eine Karte von dem Gemälde *Die wilde Bolle* von Peter Paul Hals?“ oder „Wo hängt der Gesundbrunnen von Kramer?“ (Abb. 6).

Anschließend wird die Frage wiederholt, nun jedoch in Verbindung mit einer Folge aus sechs Tönen, die die sechs Orgelpfeifen erzeugen und die dem Sprachrhythmus des Fragenden folgt. Zuletzt wiederholen die Orgelpfeifen die Begleittöne der Frage, jedoch ohne die Stimme des Fragenden. Von Huene nannte diese dreifache Gliederung „tristrophische“ Ordnung.<sup>18</sup> Von den absurden Konstellationen der Wörter, die durch die Fragen gebildet werden, bleibt nur der irritierende Klang übrig. Diese befremdlichen Klanggebilde wirken zusammen mit dem provisorischen Aufbau der Klangskulptur wie ein chaotischer *Babelturm*.<sup>19</sup> Der Titel *Eingangsfragen – Ausgangsfragen* wird am Anfang in der bereits erwähnten tristrophischen Ordnung wiedergegeben.

Früher trug die Klangskulptur den Titel *Museum Dahlem*. Der Sprecher ist wie bei den *Blauen Büchern* Achatz von Müller, und die Skulptur basiert wiederum auf einem kurzen Text von Martin Warnke aus den 1970er-Jahren.

Der Artikel von Warnke erschien zuerst in den *Kritischen Berichten* und trug den Titel *Museumsfragen*. Er wurde ohne Änderungen im gleichen Buch wie der Text zu den *Blauen*

---

<sup>18</sup> Von Drathen, *Babel ist überall*, 31. Von Huene selber beschrieb die tristrophische Ordnung wie folgt: „All this verbal activity is presented in what I call the Tri-strophic-order. First the verbal is spoken then the verbal is coupled with a short melody played in synchrony with the rhythm inherent in the verbal sounds and then just this melody derived from the verbal is played alone“. Brief an Mira Schor, 22. August 1997, 2, Archiv Stephan von Huene, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Mit Dank an Vincent Vogel für die Überprüfung des Zitats im Archiv des ZKM.

<sup>19</sup> Thomas Deecke, *Stephan von Huene. Eingangsfragen – Ausgangsfragen*, Informationsblätter des Neuen Museum Weserburg Bremen, 2.

*Büchern* wiederabgedruckt.<sup>20</sup> Im Text geht es um einen Angestellten der Gemäldegalerie im Dahlemer Museum, der sich die Fragen der Museumsbesucher\*innen beim Hinein- und Hinausgehen notiert hatte und sie Warnke 1965, als dieser im selben Museum sein Volontariat absolvierte, übergab. Warnke versucht, die Gründe für solche Fragen herauszufinden: „Der atmosphärisch auferlegte Zwang, die Außenwelt zu vergessen, muß beim Eintritt ins Museum sehr komplizierte psychische Vorgänge auslösen“. Und weiter spitzt er zu: „in den Ausgangsfragen sind Anzeichen einer Cliché-Stimulierung zu bemerken“.<sup>21</sup> Da solche Fragen an die Museumsaufsichten adressiert sind, versucht Warnke auch eine Erklärung zu geben, warum diese nicht weiter ausgebildet werden (nicht ohne sarkastische Bemerkungen über die Institution Museum), obwohl der „hehre Bildungsauftrag der Museen“ von ihnen abhängt. Der wissenschaftliche Apparat des Museums, wie die Direktion, Kuratoren und Kuratorinnen, Volontärinnen und Volontäre, ist jedoch von der unmittelbaren Kommunikation mit der Öffentlichkeit und somit von den Fragen der hilflosen Besucherinnen und Besucher abgeschottet.<sup>22</sup>

Warnke kritisiert auch die Institution Museum, die ihr Publikum – und zwar nicht nur dasjenige, das bereits das Museum besucht – vergessen habe. Es ist kein Zufall, dass sich der Beitrag, der seinem wiederabgedruckten Text im selben Band vorausgeht, mit einem positiven Beispiel der Museumsvermittlung auseinandersetzt, nämlich mit dem Historischen Museum in Frankfurt.<sup>23</sup> Bemerkungen zur Vermittlung in der prädigitalen Zeit werden nicht nur gelobt, sondern auch von Aufnahmen der Lehrtafeln des Kunsthistorikers begleitet, zum Beispiel mit dem *Kultbild* eines Altarbildes. Wie Warnke unterstreicht, soll das Museum „Ausdruck und Artikulationsforum“ von Widersprüchen in der Gesellschaft sein, die in Frankfurt, dem Wirtschaftsort par excellence, hart aufeinandertreffen. Dabei ist das kritische Sehen genauso wichtig wie das kritische Lesen.<sup>24</sup> Genau das geschieht in *Eingangsfragen – Ausgangsfragen* nicht. Das Publikum wird nicht genügend aufklärerisch begleitet und deshalb entsteht, zumindest implizit, eine (sprachliche) Verwirrung bei den Besucherinnen und Besuchern. Warnke war es auch, der während seines Volontariats in Dahlem die Idee der mittlerweile überall eingesetzten Begleithefte zur Sammlung entwickelt hatte, wobei er mit

---

<sup>20</sup> Martin Warnke, „Museumsfragen“, in: *Kritische Berichte*, 2 (1973), 20–25; Id., „Museumfragen“, in: Id., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen*, 119–22.

<sup>21</sup> Warnke, *Museumsfragen*, 23.

<sup>22</sup> Warnke, *Museumsfragen*, 24–25.

<sup>23</sup> Martin Warnke, „Museum als Lernort: Das Historische Museum in Frankfurt“, in: Id., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen*, 112–17. Zuerst veröffentlicht in: *Kunstchronik*, 26 (1973), 192–98.

<sup>24</sup> Warnke, *Museum als Lernort*, 112–13. Und weiter heißt es: „Die Schwierigkeiten einer Kunstgeschichte von unten beginnen dort, wo eine Kunstgeschichte von oben sich keine Gedanken mehr zu machen braucht“ (115).

der Flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts begann.<sup>25</sup> Es ist eine stille und kritische Antwort auf die bekannten kleinen Reclam-Hefte, eine Art Vorankündigung des bereits erwähnten Vortrags in Köln. Warnke erinnerte sich auch an die negative Reaktion des damaligen Direktors Robert Oertel auf sein Publikationsvorhaben, dem er aber später doch zustimmte. Eine symptomatische Situation für den Text *Museumsfragen* und das Werk von Huenes: Warnke übergab ihm das Manuskript zum Heft mit folgenden Worten: „Ich dachte, ich sollte mal für die Besucher des Museums etwas machen“ – woraufhin Oertel antwortete: „Besuuuucher – was ist denn das? Wir sind hier, um die Wissenschaft weiterzubringen!“<sup>26</sup> Von Huene greift hier bewusst das Beispiel einer negativen Auslegung der Vermittlungsstrategien von Museen auf. In seinem Werk vollziehen die Besucher und Besucherinnen mit ihren Fragen einen *sprachlichen Ikonoklasmus*. Sie zerstückeln oder verändern die Werke, wodurch dadaistische Sprachcollagen eines absurden *Musée imaginaire* entstehen – so, dass es kaum sinnvoll scheint, ihren Fragen nachzugehen.

#### Kunstkritik: *What's Wrong with Art?*

Nicht nur das Prinzip der tristrophischen Ordnung lässt einen Vergleich mit dem Werk *What's Wrong with Art?* als dem dritten Teil der Trilogie *What's Wrong with Culture?* zu, sondern auch der Aufbau, der an die *Eingangsfragen – Ausgangsfragen* erinnert (Abb. 7). Die Installation besteht aus drei Holztürmen, farbig gefasst (in Rot, Gelb und Blau), Orgelpfeifen, Orgelventilen, einem Computer, Gebläse und Lautsprecher auf einem Projektionstisch. Unterschiedliche Sprecher\*innen wiederholen Begriffe auf Englisch wie „Ikonoklasmus“, „Hypertext“ oder „Ende der Kunst“ sowie „trans-human“ (Abb. 8). Diese erscheinen wie ein Inventar kunstkritischer Begrifflichkeiten, die, milde gesagt, verbale modische Äußerungen von Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher Institutionen (Museum, Kunstgeschichte und vor allem feuilletonistische Kunstkritik) im Jahre 1997 sind.

Das vertikale Gebilde mit den unterschiedlich großen Orgelpfeifen, die vor dem roten, gelben und blauen gitterähnlichen Holzgestell auf einer quadratischen Basis hervortreten, ist auf einem zu allen Seiten geöffneten hölzernen Podest platziert, das auch die technischen Komponenten des Werkes sichtbar werden lässt. Die Tonerzeugung scheint demselben

---

<sup>25</sup> Martin Warnke, *Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Bilderhefte der Staatlichen Museen Berlin (Berlin: Brüder Hartmann, 1967).

<sup>26</sup> Martin Warnke, „Nach fünfzig Jahren – Erinnerungen eines Kunsthistorikers“, in: Id., *Künstlerlegenden. Kritische Ansichten*, Hg. Matthias Bormuth. Mit einem Essay von Horst Bredekamp (Göttingen: Wallstein, 2019), 36.



Prinzip wie *Totem Tones IV* zu folgen, das als Quelle herangezogen werden kann (zum Beispiel mit der bewegten Pfeifenlippe), nicht zuletzt durch die ähnliche Montierung der Pfeifen und ihrer vertikalen Aufstellung zwischen diesen und den *Eingangsfragen* – *Ausgangsfragen* (Abb. 9).

Die spezifische Kombination der Farben erinnert an eine Ikone der Moderne, nämlich das großformatige Gemälde *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue* des US-amerikanischen Künstlers Barnett Newman (Abb. 10). Doch nicht nur die Farben Rot, Gelb und Blau haben von Huene beeinflusst. Er hat sich stark mit dem zerstörerischen Angriff eines Museumsbesuchers auf das Bild im Jahr 1982 in Amsterdam befasst. Zahlreiche Zeitungsausschnitte aus seinem Archiv bezeugen dies.<sup>27</sup> Laut eigenen Aussagen fürchtete sich der Attentäter vor dem Bild und versuchte es daher zu beschädigen.<sup>28</sup> Ein typischer Fall der Agenz, der Handlungsmacht des Bildes und des Versuches durch den Betrachter, diese zu kontrollieren beziehungsweise zu stoppen.

Nachdem eine Reihe sogenannter *Ismen* in einem Klang-Gänsemarsch aufeinandergefolgt sind, ertönt am Ende das Wort „Ikonoklasmus“, spielerisch flankiert von den Worten „zu viel Rot zu viel Gelb zu viel Blau“, die direkt auf den Newman-Fall anspielen. Die Installation greift hier kritisch das *Namedropping* der Kunstkritik und der Sprache allgemein auf, mit dem sich die verschiedenen Kunstinstitutionen beschäftigen (von der Kunstgeschichte und dem Museum bis hin zur Kunstkritik).<sup>29</sup>

Damit schließt sich der Kreis der gesamten Trilogie und bringt Sprache, Bild, Betrachtende und Produzierende durch diese intersensoriellen Klanginstallationen spannungsvoll zusammen. Besucher oder Besucherinnen, die der Installation „zu nah“ kommen, aktivieren dadurch jene Sensoren, die diesen sprachlich banalen Ritt durch die Kunstkritik erwirken. Dies kann bis zu drei Mal passieren, sodass dann die Wörter in einem Kauderwelsch einander überlappen, das die Sinnlosigkeit solcher Floskeln unterstreicht. Die Betrachtenden attackieren hier zwar nicht mehr das Bild, wie bei Newman, entfalten aber durch ihre körperliche Präsenz einen sprachlich zerstörerischen Akt.

Im Gegensatz zum, wie es hier scheint, latent gefährlichen Bild feiert in *What's Wrong with Art?* das Wort, unterstützt durch den Klang, einen Sieg über das Bild. Zugleich stellen aber

---

<sup>27</sup> Siehe unter anderem: Mark Fuller, „Art Stages a Restoration Drama“, *The Times*, 17.2.1992; Siggie Weidemann, „Schlicht mit dem Farbroller übermalt? 125-Millionen-Klage. Kunstskandal oder Gaunerkomödie in Amsterdam“, *Die Weltwoche*, 20.2.1992; Sarah Jane Checkland, „What's red, blue and haggled over?“, *The Times*, 24.4.1992. Die Schilderung der Attacke hat Huene unterstrichen. Archiv Stephan von Huene, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.

<sup>28</sup> Von Drathen, *Babel ist überall*, 30.

<sup>29</sup> „[...] I am obviously and blatantly word dropping (like name dropping, like prominence dropping)“. Brief an Mira Schor, 22. August 1997, 2, Archiv Stephan von Huene, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.

Wörter auf eine andere Art und Weise als das Bild eine Bedrohung dar. Diesmal handelt es sich um das hohle Vokabular einer effekthascherischen Kunstkritik, die nicht unbedingt kritisch reflektiert, wie die Sprache arbeitet beziehungsweise was sie bewegen kann und wer sie letzten Endes verstehen soll. Von Huene bemerkt jedoch, und zwar in einem kulturkritischen Sinne, es sei „[...] in Ordnung, die Sprache anzugreifen“.<sup>30</sup>

Die bereits erwähnten Motive im Werk von Huenes, nämlich Sprache und Klang, finden sich auch in der Form der Werke selbst wieder. Es handelt sich um minimalistische Babeltürme, die die Absurdität der Sprache der Kunst (sei es der Kunstkritik, des Museumspublikums oder der Kunstgeschichte) mit Klang ironisch kommentieren. Bild, Ton und Bedeutung sind auch hier dissonant und kommentieren so die Unzulänglichkeiten der Institutionen des Kunstbetriebs.<sup>31</sup>

Von Huenes Trilogie ist kein unproduktiver Angriff mit dem Zeigefinger auf die institutionellen Bedingungen von Kunst. Vielmehr ist sie als eine konkrete und aktualisierte Kritik zu verstehen, die die Macht des Bildes und seine kritische Rolle innerhalb eines erweiterten sozialen und kulturgeschichtlichen Netzwerkes nicht ernst nehmen will. Von Huene sensibilisiert die Betrachtenden für die unmögliche Überbrückung zwischen Bild und Sprache (unterstrichen durch den Klang) anhand der ideologiekritischen Auseinandersetzung mit den Schriften Warnkes. Zugleich wird dieses kritische Denken aber auch abstrahiert und mit einer höchst originellen künstlerischen Position verbunden. Die Werke aus dem Jahr 1997 führen sein kunsttechnologisches mit seinem impliziten Wissen zusammen. Von Huenes Selbsteinschätzung kann als Motto für die gesamte Trilogie gelten: „Ich bin kein Polizist [...] Kunst ist sowieso politisch“.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> „This is culture critical and yes Mira it is fair to attack the language“. Brief an Mira Schor, 22 August 1997, 2, Archiv Stephan von Huene, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.

<sup>31</sup> Muñoz Morcillo, *Elektronik als Schöpfungswerkzeug*, 258.

<sup>32</sup> Von Drathen, *Babel ist überall*, 33.