

**Zeitschrift:** Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

**Herausgeber:** Departement Architektur der ETH Zürich

**Band:** - (2003)

**Heft:** 10

**Artikel:** Treppen, Bild, Figur : Notizen zu Stephan von Huenes "Hableiter von Chemnitz"

**Autor:** Tönnemann, Andreas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-918843>

### **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](#)

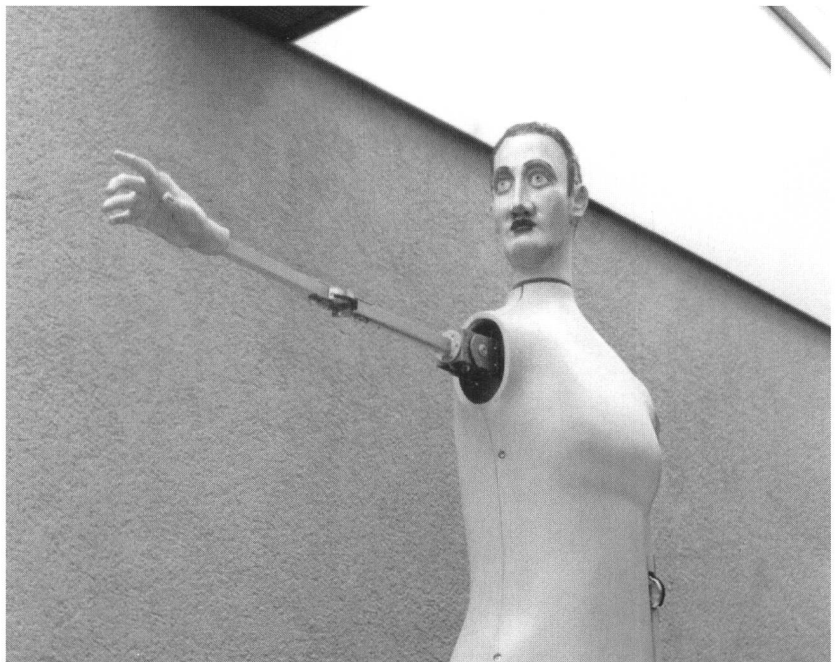
**Download PDF:** 07.01.2026

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

## Treppe, Bild, Figur

Notizen zu Stephan von Huenes „Halbleiter von Chemnitz“

„Eine bewegliche Kunstfigur, die Mensch, Maschine und Signal zugleich ist“, hat Stephan von Huene (1932-2000) über den „Halbleiter von Chemnitz“, eine seiner letzten Arbeiten, gesagt. Als Grenzgänger zwischen alten Bildformen und modernster Computertechnik, als nachdenklicher Vermittler unvereinbar scheinender Welten war der deutsch-amerikanische Bildhauer und Objektkünstler in Europa seit 1983 bekannt geworden, als die Kunsthalle Baden-Baden eine erste grosse Einzelausstellung seiner Arbeiten zeigte. Besonders die Klangskulpturen von Huenes frappten die damaligen Besucher, figürliche oder maschinelle Gebilde, die rätselhafte Laute ausstießen, sich bewegten oder das Publikum im Vorübergehen unvermittelt ansprachen. Es folgten Teilnahmen an der documenta 8 in Kassel (1987) und an der Biennale in Venedig, bis die vielbeachtete Retrospektive im Münchener Haus der Kunst, die erst vor wenigen Tagen schloss, eine erste Gesamtschau auf das Werk von Huenes ermöglichte.



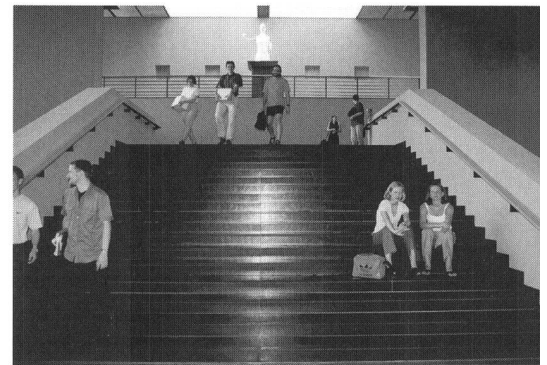
„Der Halbleiter von Chemnitz“,  
Bild: TU Chemnitz

1996 bis 1998 errichtete das Hamburger Büro von Gerkan, Marg und Partner das neue Hörsaalgebäude der Technischen Universität Chemnitz. Als öffentliche Bauträger auf das deutsche ‚Kunst am Bau‘-Gesetz verpflichtet, entschieden sich Hochschule und Bauamt glücklicherweise für den Vorschlag Stephan von Huenes, Foyer und Treppenhaus des Neubaus mit einer repräsentativen und

doch völlig unpräzisen, beweglichen Figur auszustatten. Kaum ein anderer versprach das kompliziert gewordene Verhältnis von Mensch und Technik gerade an diesem Ort subtiler zur Sprache zu bringen als der geniale Bastler unter den Künstlern des späten 20. Jahrhunderts, stand er doch für die perfekte Beherrschung seiner Apparaturen ebenso wie für eine wohlwollend-ironische Distanz zu der Welt, die sie verkörpern. Schon der Name ‚Halbleiter‘, der „eine der wichtigsten Erfindungen des Jahrhunderts zitiert und gleichzeitig darauf hinweist, dass die Figur nur eine halbe ist“ (von Huene), lässt erkennen, dass auch dieser Arbeit ein hintergründiges Konzept zugrunde liegt, ihr gewissermaßen ein doppelter Boden von vornherein eingezeichnet ist. Definiert die Elektronik nämlich Halbleiter als Festkörper, die temperaturabhängig sowohl leiten als auch Widerstände aufbauen können, so wird sich zeigen, dass von Huenes Figur in einem ästhetischen Wirkungsfeld Vergleichbares zustande bringt.

Wer das Eingangsgebäude des Universitätscampus am Stadtrand von Chemnitz betritt, wird seine Aufmerksamkeit zunächst auf die körperhaft-massive und zugleich farbintensive Architektur von Gerkans lenken. Dem vorgegebenen Erschließungsweg zum Obergeschoss folgend, fasst man jedoch die Skulptur an ihrem prominenten Standort im Fluchtpunkt der zentralen Treppenrampe bald ins Auge. Überlebensgross, in respektheischender Frontalität besetzt sie ihren hohen Sockelquader, so dass sie sich schon bemerkbar macht, bevor man die Treppe selbst betritt. Figuraler Kern ist ein aus fleischfarbenem Kunststoff nur ungefähr anatomisch geformter Torso mit schmalem, akkurat gescheiteltem Jung-Männer-Kopf. Er habe sich bei der Physiognomie an Vorbilder griechischer Skulptur gehalten, sagt Stephan von Huene. Ein Kuros also? Und damit vielleicht die überzeitliche Idealfigur eines Studenten? Der Betrachter wird auf eine verwirrende Zeitreise geschickt, schnell geraten ihm die geschichtlichen Assoziationen durcheinander. Brav und geschniegelt, könnte der junge Mann – oder doch eine junge Frau – Modejournalen der 50er Jahre entstiegen sein, soll nach den Worten von Huenes auch an Schneiderfiguren und Schaufensterpuppen erinnern. Zu den Seiten hin dann ein abrupter Registerwechsel. Dünne, unverhüllte Stahlarme mit scheibenförmigen Gelenken an den Ellbogen entlarven die Figur als Maschine, münden aber unterhalb der Handgelenke in realistisch gestaltete, geöffnete Hände. Stil und Materialität der zentralen Körperpartien werden hier erneut aufgegriffen, so dass die Figur als Ganzes ihre Integrität behaupten und ihr gestisches Potential eindrucksvoll entfalten kann.

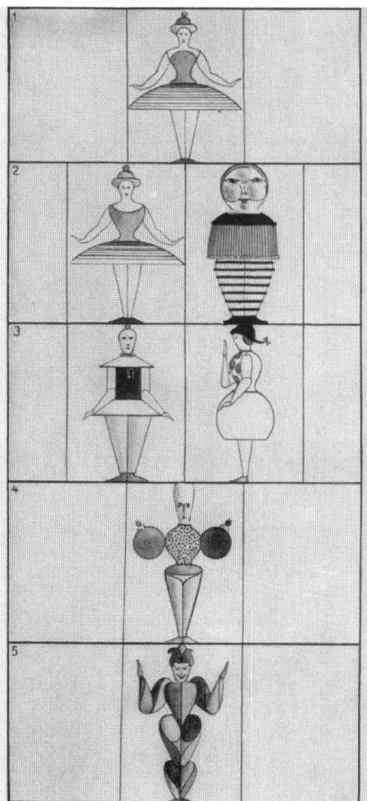
Nur im leeren Raum bleibt der Halbleiter statisch-unbewegt. Sobald man die Treppe betritt, wird er durch einen verborgenen Bewegungssensor in Aktion versetzt: Lautlos, in langsamen Sequenzen und eigenwilligen Rhythmen durchmessen Kopf und Arme ihre Drehungen und Winkelbahnen, Oskar Schlem-



Treppenfoyer der TU Chemnitz.  
Von Gerkan, Marg und Partner, 1996-1998.  
Bild: TU Chemnitz



Kore von der Akropolis in Athen (um 530 v.Chr.). Athen, Akropolis-Museum. Weibliches Pendant zu den ‚Kuroi‘ der archaischen Kunst



Oskar Schlemmer, Kostümentwürfe und Bewegungsstudien zum „Triadischen Ballett“, Feder und Aquarell, 1922. Cambridge (Mass.), Busch-Reisinger-Museum

mers Triadischem Ballett nicht unähnlich. Zwar ist das Bewegungsrepertoire der einzelnen Gelenke naturgemäss begrenzt, doch sorgt eine differenzierte Programmierung dafür, dass sich immer neue Konstellationen zwischen den mobilen Teilen der Figur ergeben. Erst nach neun Zyklen, die jede für sich mehrere Minuten und alle zusammen fast zwei Stunden dauern, beginnt die Abfolge von neuem. Wer den Künstler in seinem Hamburger Atelier an der Figur arbeiten sah, weiss, wie viel Mühe er in diese stumme und doch so musikalische, Bewegungsfluss und Innehalten balancierende Choreographie investiert hat – Stimmigkeit und grösstmögliche Varianz als ästhetisch divergente Orientierungen in Übereinstimmung zu bringen, war das Ziel des künstlerischen Prozesses. So konnte von Huene mit Recht von „Tänzen“ sprechen, die der Halbleiter dem Betrachter vorführt.

Das gemessene Tempo der Bewegungen wahrt jene Würde, die dem exponierten Standort der Figur entspricht. Wie ein Dirigent oder barocker Zeremonienmeister mahnt die Figur, den eigenen Schritt zu kontrollieren, und gerade darin zeigt sich die schöne, unaufdringliche Abstimmung des Halbleiters auf seinen Ort – das Treppenhaus als Inbegriff der transitorischen Zone, der Überlagerung von Raum- und Zeiterfahrung. Auch die notgedrungen fragmentierte Wahrnehmung der Tänze macht bewusst, dass man einen Ort des Übergangs durchquert. Löst der Passant allenfalls einen neuen Tanz aus, so wird er sich kaum jemals die Musse nehmen, auch nur einen Bewegungszyklus von Anfang bis Ende anzuschauen. Und wer etwa verspätet die Treppe hinaufhetzt, um noch pünktlich zur Vorlesung zu kommen, mag sich beim Seitenblick auf die gravitatisch zirkelnde Figur sogar leise getadelt vorkommen. „Es gibt“ – so Stephan von Huene – „eine Kommunikation zwischen Mensch und Maschine, Student und Kunstwerk. Beide sind in Bewegung, aber die Studenten haben ein Ziel, werden anderen Studenten Platz machen. Das Kunstwerk, das einerseits des einzelnen Menschen bedarf, hat andererseits eine Funktion jenseits der Generationen, es verbindet Mobilität mit Dauer. Es ist auch eine Erinnerung daran, dass die Fragen hinter dem Lehrstoff, der sich mit den Zeiten ändert, nur partiell und nicht ein für alle Mal zu beantworten sind.“

Wie das ganze Werk Stephan von Huenes, so ist auch der Halbleiter in ein vielschichtiges historisches Assoziationsfeld eingebunden – ohne damit im geringsten an Aktualität der Aussage, an Zeitgenossenschaft der Form einzubüssen. Gerade der kunsthistorisch versierte von Huene wusste das Spiel mit Geschichte als ironisches Mittel zu nutzen; die Überlagerung verschiedenster Anspielungen war eine seiner Methoden, zwischen Werk und Betrachter die ihm so wichtige kritische Distanz zu erzeugen.

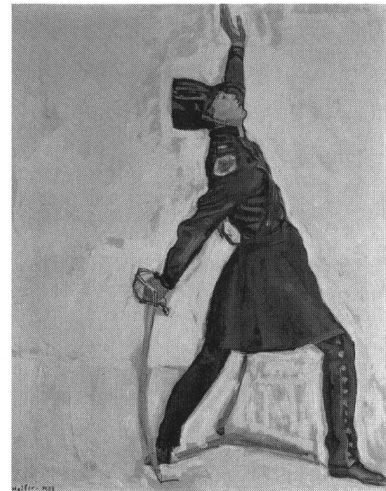
Wie lassen sich Traditionsbezüge in der Chemnitzer Figur aufspüren und benennen? Zunächst eröffnen viele kinetische Körperbilder von Huenes, so auch der Halbleiter, eine überraschende Perspektive auf die Geschichte der figürlichen Automaten. Früher als die akademische Kunstwissenschaft hatte von Huene den Stellenwert dieser von Uhrwerken angetriebenen, beweglichen Kunstfiguren in den Darstellungskonzepten früherer Epochen erkannt. Gehorchten die Automaten einst dem „Wunsch, über die Eingebung von Bewegung Leben nachzubilden“ (Horst Bredekamp), so rückt diese Motivation bei von Huene auf die Ebene von Erinnerung und Zitat. Seine bewegten Skulpturen sind durch die Schule der Moderne gegangen, sind „surreale Parodien der Automatenwelt des ancien régime“ (Jens Jessen). Nicht nur Kunstgeschichte, auch Technikgeschichte wird lebendig, wenn man wie kürzlich in München das Œuvre von Huenes überschaut. Es scheint, als stünden die frühen, ratternden und zuckenden Installationen des Künstlers Vorbildern des 18. Jahrhunderts näher als dem eigenen Spätwerk. Im Verlauf der 90er Jahre sind von Huenes Arbeiten parallel zum technischen Fortschritt immer

mehr in den Bann einer fast unwirklich perfektionierten Computersteuerung geraten, wie sie auch das verborgene Innenleben des Halbleiters ausmacht und seine geglätteten, harmonisierten Bewegungsabläufe erklärt.

Die bildliche Ausstattung von Universitätsgebäuden – ein weiteres, auf den Ort zielendes kunsthistorisches Bezugsfeld – besitzt eine vor allem im 19. Jahrhundert ausgebildete Tradition mit durchaus autoritativem Akzent. Vielfach durchgespielt wurde die Verknüpfung allegorischer Darstellungen von Wissenschaft – etwa Pallas Athene als Beschützerin der Freien Künste – mit Porträtbüsten oder -statuen bedeutender Gelehrter. Auf letztere sollte der Halbleiter laut von Huene von weitem anspielen, wenn auch in absichtsvoller Verfremdung: Er „ist keine Erinnerung an eine Koryphäe, sondern eine anonyme Figur. Er leitet auch nicht wirklich, sondern zeigt in verschiedene Richtungen, entfaltet verschiedene Gesten und kleine Tänze. Vielleicht wird er eine Galfionsfigur für die TU Chemnitz.“ In denselben typengeschichtlichen Zusammenhang gehören auch die wichtigen Beiträge, die Künstler der Frühmoderne zur Ausgestaltung von Universitätsbauten geleistet haben. Zu nennen sind etwa Gustav Klimts skandalträchtige Fakultätenbilder aus der Wiener Universität (1900-1903, im Zweiten Weltkrieg zerstört) und sicherlich Ferdinand Hodlers beeindruckendes Wandbild „Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813“, gemalt in den Jahren 1907/08 für die Universität Jena. Später in das Auditorium maximum übertragen und dort lange Zeit von einem Vorhang verdeckt, war das Bild anfangs – wie Franz-Joachim Verspohl zu Recht hervorhebt – Blickfang im Treppenhaus und damit nicht nur Teil des täglichen universitären Lebens, sondern auch Wirkungsfaktor in einer durch Bewegung und Transitorik geprägten Raumsituation. Der ursprüngliche Ort scheint in Komposition und Faktur des Bildes berücksichtigt, ist es Hodler doch jenseits der patriotischen Thematik beispielhaft gelungen, sein farbensprühendes, pointillistisch aufgelöstes Gemälde als Metapher von Aufbruch und jugendlicher Motorik begreiflich zu machen.

Das Treppenbild als Ausdruck der Mobilität im Raum, ja als Bewegung auslösender Faktor – diese Idee der sinnfälligen Verknüpfung von Architektur und Bild lässt sich freilich noch viel weiter als bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Spuren hat sie bereits im Mittelalter hinterlassen, allerdings – wie es scheint – zunächst nicht in der materiell geformten Welt von Architektur und Kunst, sondern in den imaginierten Sphären der Literatur. Im mittleren Abschnitt seiner „Göttlichen Komödie“, geschrieben zu Beginn des 14. Jahrhunderts, lässt Dante sich selbst und seinen Mentor Vergil die langen Stufenfolgen des Läuterungsbergs erklimmen. Dabei wird er zeitweise durch eine Folge strahlend weisser, in die Felswand gehauener Marmorreliefs von den Mühen des Aufstiegs abgelenkt, ja förmlich den steilen Weg hinaufgesogen. Natürlich haben die geschilderten Szenen eine moralische Funktion, stellen dem irdischen Besucher Exempla gerechten und lasterhaften Verhaltens vor Augen (Purgatorio X). Gleichzeitig lassen sie den doppelten, belehrenden wie verführenden Charakter der Kunst aufscheinen: Nicht zufällig begegnet im folgenden Gesang Oderisi da Gubbio, ein eitler Maler, der für seine Ruhmsucht im Fegefeuer büßen muss und sich bitter über die Vergänglichkeit irdischen Ansehens beklagt.

Hat Dante die Psychologie des Treppenbildes, seine dynamisierende, auf Beschleunigung und Erleichterung des Aufstiegs zielende Wirkung entdeckt oder doch als erster geschildert, so entsteht wenige Jahrzehnte später (1360-70) im Pariser Louvre bereits eine regelrechte ‚Bildtreppe‘, die diesen Effekt zum Ausgangspunkt eines eigenen gestalterischen und thematischen Konzeptes erhebt. König Karl V. lässt die neue Prunktreppe seiner Residenz, vom Hofkünstler Raymond du Temple konzipiert, am Spindelgehäuse mit



Ferdinand Hodler, „Jenenser Student (Offizier)“, Öl auf Leinwand, 1908, Studie zum Wandbild in der Universität Jena, Kunstmuseum Solothurn

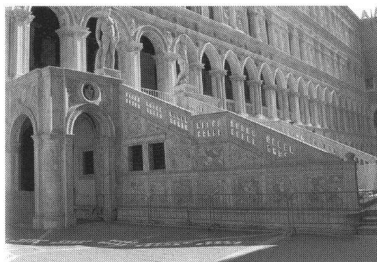


Sandro Botticelli, „Dante und Vergil betrachten die Reliefs auf dem Läuterungsberg“, Federzeichnung um 1480. Berlin, SMBPK, Kupferstichkabinett



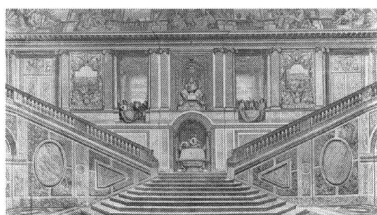
einer Reihe monumentaler Nischenfiguren schmücken, die in chronologisch aufsteigender Folge die Genealogie des Königshauses verbildlichen. Zwar wurde die Treppe schon früh zerstört, doch blieben die Figuren zum Teil erhalten, und die Anlage als Ganzes wurde mehrfach beschrieben. Steinerne Torwächter flankierten den Eingang, dann begann die Ahnenreihe, die am Schluss der Wendeltreppe – gefolgt lediglich von den heiligen Fürbittern Johannes und Maria – in der Statue des Königs gipfelte. Mit diesem prächtigen Skulpturenprogramm war der Treppe nicht nur ein neuer Stellenwert in der räumlichen Hierarchie zugemessen, sondern auch eine neue symbolische Dimension eröffnet. Ihre Stufenfolge konnte jenseits der praktischen Aufgaben, die sie im Raumzusammenhang der Residenz erfüllte, als angemessener Erschliessungsweg einer chronologisch fortschreitenden Bildsequenz und damit als Metapher für die geschichtliche Zeit von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in ein künftiges Jenseits verstanden werden.

Verglichen mit einer so anspruchsvollen Formulierung, mutet die architektonische und dekorative Behandlung der Bauaufgabe ‚Treppe‘ in den Palästen der italienischen Renaissance verhältnismässig bescheiden an. Zwar hatte die architektonische Praxis der Epoche es erstmals vermocht, die Treppe vollständig in den Zusammenhang des Baukörpers einzubeziehen, aber damit war auch ein Effekt der Domestizierung und Marginalisierung, letztlich des Versteckens von Treppen einhergegangen. Nicht umsonst hatte bereits Leon Battista Alberti in seinem grundlegenden Architekturtraktat von 1452 Treppen als „Störenfriede“ der Bauten diffamiert – eben weil sie, so unentbehrlich sie sind, die geordnete Abfolge horizontaler Geschosebenen im Bauwerk durcheinanderbringen. Entsprechend selten nutzen Renaissance-treppen die Gelegenheit zur bildlichen Ausstattung. Freilich bestätigen Ausnahmen die Regel. Wo besondere Umstände die Integration einer neuen Treppe in bereits vorgegebene Funktions- und Dekorationssysteme erforderten wie gegen Ende des 15. Jahrhunderts beim Dogenpalast in Venedig, dort konnte das Konzept der ‚Bildtreppe‘ eine eindrucksvolle Neuauflage erleben. Ein Ratsbeschluss hatte die bisherige Praxis, dem neugewählten Stadtfürsten im Palast die Dogenmütze aufzusetzen, für hinfällig erklärt und verordnete den Bau einer öffentlich sichtbaren Freitreppe, auf der die Investitur unter allgemeiner Teilnahme zu vollziehen sei. Diese besondere Bedeutung als politisch-zeremonielle Bühne verlieh der ‚Scala de’ Giganti‘ ihre besondere Bedeutung und rechtfertigte den überreichen skulpturalen Schmuck, mit dem sie durch ihren Entwerfer Antonio Rizzo seit 1485 ausgestattet wurde (die ‚Riesenfiguren‘ von Mars und Neptun wurden später durch Jacopo Sansovino ergänzt).



Venedig, Scala de’ Giganti im Dogenpalast, ab 1485

Zugegeben: Von Chemnitz und Stephan von Huene haben wir uns im Verlauf dieser historischen Inspektion weit entfernt. Doch so unwahrscheinlich es zunächst klingen mag, gerade die im 14. und 15. Jahrhundert entwickelte zeremonielle Auffassung des Treppenanstiegs samt ihren baulichen und künstlerischen Konsequenzen klingt im Foyer des Chemnitzer Hörsaalgebäudes noch spürbar nach. Freilich sind es nicht unmittelbar die Vorleistungen des Mittelalters und der Renaissance, auf die sich die Architekten und Stephan von Huene in ihren Entwürfen stützen konnten. Hingegen stellte die Treppenkunst des europäischen Barock ein Formenrepertoire bereit, das seinerseits ohne diese älteren Traditionen nicht zu denken ist und das – bewusst oder unbewusst – zum vorrangigen Bezugspunkt des Chemnitzer Raum- und Bildkonzepts geriet. Barocke Schlosstreppen stellen sich im Idealfall als frei in die Raumhülle plazierte Anlagen mit zentralem Antrittslauf dar. Und jenseits aller formalen Differenzen ist es diese Anordnung, auf die von Gerkan für die Koordination von Foyer und Treppenhaus in Chemnitz zurückgegriffen hat.



Versailles, Gesandtentreppe, 1674-1680, Kupferstich

Im 17. und 18. Jahrhundert – die Gesandtentreppe im Schloss von Versailles markierte einen frühen Höhepunkt innerhalb der typologischen Tradition – war es insbesondere die unter hohem Aufwand erzielte Übereinstimmung von Antrittslauf und Raumachse, die eine maximale Ausschöpfung des repräsentativen Potentials von Treppenhäusern gewährleistete. Auf diese Weise war nicht nur für die bruchlose Einbindung der Treppe in Grundriss und Wegesystem des Schlosses gesorgt, vielmehr konnten den Treppenhäusern jetzt neue, prestigeträchtige Funktionen zuwachsen. Für Schloss Brühl bei Köln etwa ist überliefert, dass sich bei Festen und Empfängen der ganze Hofstaat nach Rängen gestaffelt vor, neben und auf der Treppe einfand (Treppenhaus unter Entwurfsbeteiligung von Balthasar Neumann, nach 1740). An der Spitze, das heisst auf dem Podest oberhalb des Antrittslaufs, hat man sich den Hausherrn vorzustellen, Kurfürst Clemens August von Köln. Seine Büste ziert, gerahmt von Trophäen, allegorischen Figuren und gedoppelten Säulenstellungen, auch das darüber liegende Wandfeld. Damit war das Treppenhaus zu jenem Raum geworden, in dem die Hofgesellschaft einerseits real, andererseits aber auch in stellvertretender Bildlichkeit als gegliederte Hierarchie in Erscheinung trat – als Pyramide, die vom Souverän an ihrer Spitze beherrscht und überstrahlt wurde.

Dass mit dem Ende des Ancien Régime die anfängliche Begründung solcher Inszenierungen entfallen war, nahm der Typenprägung der barocken Schlossstreppe kaum etwas von ihrer Attraktivität, wie ihr zähes Nachleben während des 19. Jahrhunderts beweist. Es genügt, an ausgesprochen bürgerliche Bauaufgaben wie Theater, Museum oder Kaufhaus zu denken: Auch wenn sich kein Herrscher mehr wirkungsvoll auf der Treppenchse plazieren konnte, so färbte letztlich doch der Glanz der höfischen Epoche auf jeden ab, der seinen Fuss auf die polierten Marmorstufen setzte. Die Chemnitzer Treppe mit ihrer zentral platzierten, frei aufsteigenden Stufenfolge ist sicherlich ein später Nachfahre ihrer Vorväter aus Barock und Historismus. Keine Spur von Marmor und Stuck, dafür kantige Formen, glatter Putz, Farbflächen von beinahe schmerzender Intensität. Erbin der barocken Tradition ist sie dennoch in dem Sinne, dass sie als räumliche Komposition unverdrossen auf Achse, Zentralität und Volumen setzt: Ein repräsentativ geprägtes Baumuster wird für einen Staatsbau der Gegenwart neu belebt.

Stephan von Huenes Figur verleiht dieser durchaus heiklen Konstellation einen eigenwilligen, weil steigernden und zugleich subversiven Akzent. Der Halbleiter besetzt die zentrale Achse und tritt damit an die Stelle barocker ‚tableaux vivants‘. Er dirigiert in den Raum hinein und zelebriert zugleich selbstvergessen die Schönheit seiner Bewegungen. Ein Werk, das verschiedene, ja gegenläufige Vorbilder so harmonisch auf einen Nenner bringt, könnte leicht als oberflächliche Affirmation überlebter Repräsentationsansprüche wirken. Doch spielt von Huene die Vorgaben der Geschichte auf überraschend neue Weise aus. Mit leiser Ironie zitiert er Tradition und verfremdet sie zugleich. Und vor allem: Er lässt dem Betrachter keine Möglichkeit, das Werk aus seinem örtlichen Kontext, aus seiner gesellschaftlichen Zeitgenossenschaft zu isolieren. Inmitten des heutigen Universitätslebens mit seinen kaum mehr hierarchischen Umgangsformen, seinem hektischen und ungesteuerten Bewegungsfluss erhebt der Halbleiter beileibe keinen Anspruch auf lenkende Autorität. Eher wirkt er wie ein freundlich geduldetes Relikt aus vergangenen Zeiten, das mit verwundert geweiteten Augen, aber nicht ohne Sympathie auf eine gründlich veränderte Gegenwart blickt.

Für Unterstützung wird gedankt: Petra Kipphoff (Hamburg); Pressestelle der TU Chemnitz.

Andreas Tönnemann ist Professor für Architektur- und Kunstgeschichte an der ETH Zürich.



Schloss Brühl, Treppenhaus, 1740-1761

#### Literaturhinweise:

- Stephan von Huene, *Tune the World*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, Ostfildern 2002.
- Stephan von Huene, *What's wrong with culture? Klang- und Medienskulpturen aus den neunziger Jahren*, Ausstellungskatalog Neues Museum Weserburg, Bremen 1998.
- Stephan von Huene, *Erläuterungsbericht zum Halbleiter von Chemnitz*, Typoskript.
- Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Jens Jessen, „Tanzen, zappeln, trommeln. Wie der Künstler Stephan von Huene die Welt neu verschaltete“, in: *Die Zeit* 47/02.
- Franz-Joachim Verspohl (Hg.), *Jenaer Universitätsbauten*, Arnstadt 1995.
- Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, deutsch von Karl Vossler, München o.J.
- Uwe Albrecht, *Von der Burg zum Schloss. Französische Schlossbaukunst im Spätmittelalter*, Worms 1986.
- Norbert Huse und Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, München 1986.
- Jean Guillaume (Hg.), *L'escalier dans L'architecture de la Renaissance*, Paris 1985.
- Harald Keller, *Das Treppenhaus im deutschen Schloss- und Klosterbau des Barock*, Diss. München 1936.
- Wilfried Hansmann, *Baukunst des Barock. Form, Funktion, Sinngehalt*, Köln 1978.