

Künstlerverein im Haus der Kunst München e.V.  
(kv)

Albert Coers / Alexander Steig / Courtenay Smith (Hg.)

## ARBEIT AN DER PAUSE



## ARBEIT AN DER PAUSE

<b>Albert Coers/Alexander Steig</b> Play, Pause, Stop – eine Einführung	5
<b>Wolfgang Ullrich</b> Das Museum als Schlafsaal	11
<b>Lambert Wiesing</b> Der Schlaf und die Partizipationspause	29
<b>Lars Blunck</b> „Schöpferisches Nichtstun“ Faulenzen, Unterlassen und Aussteigen als künstlerische Praktiken	43
<b>Friederike Sigler</b> THE HARDEST WORK I HAVE EVER DONE. Über Streikkunst, Lee Lozano und ihre Mitstreiker*innen	69
<b>Joanna Warsza</b> I Can't Work Like This. On Recent Boycotts and Contemporary Art	93
<b>Bilder der Pause</b> Ansichten der Ausstellung PAUSE (prelude)	109
<b>Biografien</b>	134
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	138
<b>Impressum</b>	140



Wolfgang Ullrich

## Das Museum als Schlafsaal

Das Museum als Schlafsaal – warum denn das? Sollte nicht genau das Gegenteil der Fall sein? Ist ein Museum nicht ein besonders inspirierender Ort? Soll man dank der Kraft der Werke nicht sogar hellwach werden? Und sollte es irgendeine Museumspädagogik geben, die darauf abzielt, die Besucher ruhig zu stellen und in einen Schlummerzustand zu versetzen? Nein, sicher nicht. Vielmehr ist es ihr Anspruch, die kreativen Kräfte der Besucher zu stimulieren, ja ausdrücklich ‚Erweckungserlebnisse‘ zu bereiten.

Doch kann man überlegen, ob Kunstvermittlung vielleicht gerade deshalb so sehr auf Erweckung bedacht ist, weil die natürliche Disposition vieler Besucherinnen und Besucher eher dahin geht, im Museum zur Ruhe zu kommen. Und dieses Zur-Ruhe-Kommen kann sich steigern und, sicher eher unfreiwillig als freiwillig, über ein kurzes Einnicken oder Dösen bis hin zu einem Museumsschlaf führen. So gibt es eine Serie von Bildern des Fotografen Stefan Draschan, der unter dem Titel „People sleeping in museums“ seit einigen Jahren Menschen festhält, die mitten zwischen Kunstwerken, meist auf einer Bank sitzend und zum Teil von vielen anderen Besuchern umgeben, weggeschlummert sind. Das sieht oft reichlich unbequem aus, sind Museumsmöbel doch nicht gerade zum Schlafen gemacht. Zugleich aber wird bewusst, was einem regelmäßigen Museumsbesucher auch sonst schon aufgefallen sein dürfte: Selten ist das Phänomen des Museumsschlafs nicht.

Wirft man einen Blick auf die Ideengeschichte, kann man feststellen, dass es sogar zu den ältesten Topoi für Galerieräume und Museen gehört, den Schlaf als einen dort üblichen Bewusst-



seinszustand anzusehen. Das allerdings mit einer bemerkenswerten Ambivalenz. Das Interessante daran ist, dass der Schlaf sowohl positiv als auch negativ gedeutet werden kann. Auf der einen Seite ist an ihm etwas Defizitäres: Man ist nicht mehr wach, kann nichts aufnehmen. Andererseits aber kann der Schlaf genauso zum Motiv der Verheißung werden: Wer schläft, wacht irgendwann auch wieder auf. Schlafend hat man also nicht nur einen Wachzustand verloren, sondern kann auch in einen wachen – gut ausgeschlafen sogar in einen noch wacheren – Zustand zurückkehren.

Der Begründer dieses Topos vom Museum als Schlafsaal dürfte Novalis gewesen sein. In einem Fragment aus dem Jahr 1799 zum „Mystizismus der Kunst“ heißt es bei ihm:

„Die Galerien sind Schlafkammern der zukünftigen Welt. Der Historiker, der Philosoph und der Künstler der zukünftigen Welt ist hier einheimisch; er bildet sich hier, und er lebt für diese Welt. [...] Eine Geliebte und einen Freund, ein Vaterland und einen Gott findet er hier gewiß. Sie schlummern, aber weis-sagenden, vielbedeutenden Schlummer. Einst kommt die Zeit, wo jeder Eingeweihte der bessern Welt, wie Pygmalion, seine

um sich geschaffne und versammelte Welt mit der Glorie einer höhern Morgenröte erwachen und seine lange Treue und Liebe erwidern sieht.“

Hier ist das Museum ausdrücklich als Schlafkammer beschrieben, in der einer Morgendämmerung entgegengeschlafen wird. Aber das Museum ist Schlafkammer weniger in dem Sinn, dass die Besucher vor sich hindösen, vielmehr befinden sich vor allem die Werke in einem Schlummerzustand. Wenn sie in „vielbedeutendem Schlummer“ stecken, heißt das wohl, dass sie sich im Museum regenerieren, ja dort in einer Art Erholungsschlaf befinden. Man könnte auch sagen, dass die Werke eine Inkubationszeit erleben. Damit steckt aber auch etwas Zukünftiges in ihnen.

Interessant ist der Pygmalion-Vergleich, den Novalis gegen Ende des Zitates bringt. Pygmalion, der Bildhauer, hat sich ja in eine seiner Statuen verliebt – und das so stark, dass ihm schließlich eine göttliche Gnade widerfährt: Die Statue wird verlebendigt, sie wacht auf, aus totem, leblosem Stein wird eine vitale Person. Entsprechend suggeriert Novalis: Im Museum ist im Moment alles tot und in schneewittchenartigem Schlummer, aber es kann eine Zeit kommen, wo alles zum Leben erwacht. Wie Pygmalion aufgrund seiner Liebe eine Verlebendigung der Statue gelungen ist, könnten die „Eingeweihten“ der Kunstwelt dazu beitragen, dass das, was im Museum versammelt ist, sich verlebendigt und dass dadurch ein neues Zeitalter beginnt.

Vielleicht stellt Novalis sich hier eine Analogie zu einem anderen berühmten Mythos vor, der gerade in der Gegend, in der er sein Leben verbrachte, eine Rolle spielt: der Kyffhäusermythos. Ihm zufolge ist Kaiser Friedrich Barbarossa gar nicht gestorben, sondern schläft in einer Höhle, um alle hundert Jahre aufzuwachen und nachzusehen, ob noch Raben um den Kyffhäuser fliegen. Solange noch Raben fliegen, ist die Zeit noch nicht gekommen. Wenn sie nicht mehr fliegen, wird er sich

erheben und das Reich zu neuem Heil führen. Das ist ein klar adventistischer Mythos: Der Schlaf überbrückt nur eine Wartezeit, er bedeutet ein Sich-Erneuern, und irgendwann kommt der Moment des großen Erwachens.

Anhand der Schlafmetapher erzählt Novalis also auch eine Heilsgeschichte der Kunst – und denkt das Museum als adventistischen Ort, der einer hellen Zukunft entgegendämmt, und an dem sich das befindet, was diese helle Zukunft eines Tages real werden lässt, nämlich die Werke der Kunst.

Stellt man dieses Fragment von Novalis in den größeren Zusammenhang seines Werkes, bekommt es noch mehr Substanz. Vor allem ist es ergiebig, seine Schlafmetapher in Beziehung zu einem seiner berühmten Aufsätze zu setzen: *Die Christenheit und Europa*, ebenfalls aus dem Jahr 1799. Darin ist seine Geschichtsphilosophie dargelegt, und Novalis beschreibt das „echt katholische“ Mittelalter, in dem Religion und Kunst eine Einheit bildeten und die Kunst die Aufgabe hatte, die Religion sinnlich zu vergegenwärtigen und zu preisen, ja beinahe schon eine Art von himmlisches Jerusalem zu erzeugen. Diese Einheit von Religion und Kunst sei jedoch instabil gewesen, es sei zu sehr zur Feier der Kunst, zu Exzessen, zu Materialschlachten und zu einer Konzentration auf materiellen Reichtum gekommen, was als Gegenreaktion den Protestantismus entstehen ließ, der auf eine klare Trennung von Kunst und Religion hinwirkte. Fortan galt es als ausgeschlossen, mit Kunst Religiöses zu vergegenwärtigen. Damit aber hatte die Kunst ihre ursprüngliche Funktion verloren; indem sie nicht mehr die Aufgabe hatte, die Religion zu feiern, war sie – so sah es zumindest Novalis – arbeitslos geworden. Erst deshalb wurde eine Institution wie das Museum überhaupt möglich: Man brauchte einen Ort, an dem funktionslos gewordene Dinge abgestellt und gesammelt werden und an dem sie jenseits ihrer ursprünglichen Geltung einen Sinn haben können, etwa als Dokumente, die über eine historische Entwicklung Auskunft geben.



Damit lässt Novalis das Museum als Folge des Protestantismus erscheinen, bedauert aber vor allem, dass die Trennung zwischen Kunst und Religion zur „Vertrocknung des heiligen Sinns“ und weitergehend – da kommt wieder dieselbe Metapher ins Spiel – zu einem „Religionsschlaf“ geführt habe. Da umgekehrt zugleich die Kunst im Museum eingeschlafen ist, sei es zu einer „gänzlichen Atonie der Organe“ gekommen. Daraus leitet Novalis die Forderung ab, Religion und Kunst müssten wieder zusammenfinden. Sobald das geschieht, wachen sie auch aus ihrem Schlaf aus. Er glaubt sogar erste Anzeichen dafür erkennen zu können, fühlt sich also der künftigen Welt, die er vorausahnt, schon nahe. Das Bild vom Museum als Schlafsaal hat bei Novalis somit eine doppelte Konnotation: Einerseits ist der Schlaf Folge davon, dass die Werke der Kunst ihre Funktion verloren haben und bezugslos geworden sind, andererseits aber bereitet der Schlaf auf einen neuen Tag, einen neuen Anfang, ein neues Zeitalter vor. Insofern könnte man sagen, Novalis habe seine eigene Gegenwart als eine Pause empfunden: zwischen den zwei Wachzeiten der Vergangenheit des Mittelalters und einer bald beginnenden Zukunft.

Aber im Museum als Schlafsaal ist nicht nur die Kunst, sondern genauso das Publikum müde und teilnahmslos, hat es doch seinerseits keinen Bezug zu den Werken. Sieht Novalis es als negativ an, dass man im Museum funktionslosen Werken begegnet und sich deshalb vielleicht selber funktionslos und müde fühlt, so gibt es zur selben Zeit durchaus eine andere Bewertung desselben Phänomens. Die Grundlage dafür findet sich bei Immanuel Kant. In der *Kritik der Urteilskraft* bestimmt er das Schöne im Allgemeinen und die Kunst im Speziellen seinerseits als etwas, das zwar zweckmäßig, aber ohne Zweck, also ohne feste Funktion ist. Damit meint er im Grunde nichts anderes als Novalis, wenn er vom „vielbedeutenden Schummer“ spricht. Denn auch wenn die Werke keinen bestimmten Zweck haben, vermitteln sie trotzdem das Gefühl, dass sie eine Funktion und Bedeutung haben könnten, auch eine andere als die,

die sie schon einmal hatten. Gerade bei Kant wird das als sehr positiv beschrieben, fasst er den Modus, in den man als Rezipient gelangt, doch nicht als Schlummer oder Schlaf, sondern als „interesseloses Wohlgefallen“. Es ist also ein Zustand höherer Gleichgültigkeit, in den man im Umgang mit der zwecklosen, aber nicht unzweckmäßigen Kunst geraten kann. Da funktional nichts determiniert ist, entsteht ein Freiraum zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter, man kann die Gedanken frei ziehen lassen, dadurch kann sich etwas Neues ergeben.

In der jüngeren Literatur gibt es eine interessante Variation von diesem Modus des interesselosen Wohlgefallens, wobei das Metaphernfeld von Novalis wieder auftaucht, nämlich in Peter Handkes *Versuch über die Müdigkeit* (1989). Dort wird das interesselose Wohlgefallen ausdrücklich als eine Art Müdigkeit beschrieben. Müdigkeit meint dabei: Alle persönlichen Interessen und Ambitionen sind gedämpft, aber gerade deshalb ist die Wahrnehmung offener, freier. Man kann gleichsam alles durch sich hindurchziehen lassen.

In metaphorischer Nähe zu ‚Schlaf‘, ‚Müdigkeit‘, ‚Interesselosigkeit‘ gibt es noch eine andere Vokabel, die in Kunstdiskursen des 19. Jahrhunderts gelegentlich auftaucht, dann aber verschwindet, nämlich die Vokabel ‚Kunstruhe‘. Darin drückt sich die Erfahrung oder auch Erwartung gegenüber Kunst als einem Ort der Besinnung und der Geborgenheit aus, wobei ein Schlummer möglich ist – und das nicht nur als ein defizitärer Schlaf, sondern ebenso als Möglichkeit, dass sich die Unbestimmtheit in eine neue Bestimmung verwandelt.

Karl Friedrich Schinkel formuliert es in einem Textfragment so, dass sich in der „Kunstruhe“ das „Ideale, das Leidenschaftslose“ einer Gemütsbewegung zeige. Damit ist zugleich der Anspruch formuliert, dass man ein Kunstwerk im Modus der Kontemplation erfahren sollte. Es macht Kontemplation sogar erst möglich. Damit aber kann sich etwas Neues ereignen und

auch eine Art von Bildung, Selbstbildung des Rezipienten stattfinden.

Eine andere Stelle findet sich in Friedrich Wilhelm Joseph Schellings frühem Hauptwerk *System des transzendentalen Idealismus* (1800). Dort kommt zwar nicht explizit das Wort „Kunstruhe“ vor, aber dafür wird umschrieben, was damit gemeint war:

„So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege. [...] Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe, und der stillen Größe, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedrückt werden soll.“

Die Unendlichkeit von Auslegungsmöglichkeiten eines Kunstwerks, ja das Vieldeutige führt zu einer Art geheimnisvoller Ruhe – zu jenem „vielbedeutenden Schlummer“ – als Grunderfahrung. Indem Schelling nicht nur von „Ruhe“, sondern auch von „stiller Größe“ spricht, referiert er auf eine berühmte Formulierung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nämlich „edle Einfalt und stille Größe“.

Geprägt wurde sie 1765 von Johann Joachim Winckelmann, der damit die Vorstellung verband, dass Kunst den Betrachter zu einer Art von Einkehr bewegen soll. Sofern er dank der Ruhe, die von einem Kunstwerk ausgeht, in einen passiven, kontemplativen Modus gelangt, stellt sich auch ein Vergessen seiner selbst ein; er gerät in einen ähnlichen unkontrollierten Zustand wie im Schlaf und ist damit so frei und unabhängig, um immerzu weitere Bedeutung aus einem Werk herauszuholen. Daher könnte man in der berühmten Formel von „edler Einfalt und stiller Größe“ sogar die Urform der Metapher vom Museum als Schlafsaal erblicken, nun aber ganz positiv gemeint.

Dagegen gewinnt im 19. Jahrhundert, in der Zeit nach Novalis, die negative Konnotation der Schlafsaalmetapher die Oberhand. Es wird verstärkt als Problem, gar als Skandal gesehen, dass die Werke im Museum eigentlich keine Funktion haben und nur vor sich hindämmern. So rechnet der Kulturwissenschaftler Karl Hillebrand 1874 in *Zwölf Briefen eines ästhetischen Ketzers* vor allem mit den Museen der Zeit ab. Ihnen wirft er vor, sie würden die Exponate um ihre „Jugendfrische“ bringen, also ihrer Vitalität berauben. Er spricht ausführlich davon, dass es dazu nur kommen konnte, weil die Werke im Museum ihrer ursprünglichen Funktion beraubt sind. Anders als Novalis hat Hillebrand die Folgen der Säkularisierung erfahren, in deren Verlauf viele Werke aus Kirchen in Museen gebracht wurden. Für ihn ist also ganz präsent, dass etwas, das einen Ort und eine Funktion hatte, mehr oder minder gewaltsam entfernt und ins Museum gebracht wurde:

„Ein Künstler, der diesen Namen verdient, malt ein Bild für eine gewisse Umgebung, eine gegebene Beleuchtung und Architektur, zu einem bestimmten Zwecke, oder doch wenigstens in Voraussetzung gewisser Stimmungen. Er malt anders für den vergoldeten Speisesaal eines Fürsten als für das schmucklose Refectorium eines Klosters [...] Wer Correggio, Giulio Romano, Perugino, Sodoma ganz verstehen will, soll sie in Parma, Mantua, Perugia und Siena sehen; ihre armen Bilder scheinen ja zu frieren im nordischen Tage einer Londoner oder Berliner Galerie.“

Die Schlafmetapher wird hier ergänzt oder ersetzt durch die Kältemetapher; die Werke, die im Museum landen, frieren, sie werden steif, leblos. Damit ist das Museum ein Ort des Anti-Pygmalion: Was lebendig und vital war, wird eingefroren. Hillebrand formuliert also eine brutale Vorstellung vom Museum als einer Entfremdungsanstalt. Man könnte sogar sagen: Das Museum ist eine ikonoklastische Institution, in der die Werke umgebracht

werden, da sie nicht mehr das sein dürfen, was sie ursprünglich waren. Infolge dieser kulturpessimistischen Sicht auf das Museum ist die adventistische Vorstellung einer neuen Morgenröte ganz verschwunden. Mit der Idee vom Kältetod der Kunst nimmt Hillebrand vielmehr eine Konnotation vorweg, die in den Avantgarden wichtig werden sollte. Man denke nur an die berühmte Museumskritik im Manifest des Futurismus von 1909:

„Museen; Friedhöfe! Wahrlich identisch in dem unheilvollen Durcheinander von vielen Körpern, die einander nicht kennen. Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhassten oder unbekanntem Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten!“

Dass das Museum als Friedhof empfunden wird, bedeutet hier auch, dass auf einmal nebeneinander platziert sein kann, wer oder was sich im Leben nicht ausstehen konnte oder kein Verhältnis zueinander hatte: Wie zwei einander fremde Menschen ihre Gräber nebeneinander haben, hängt im Museum ein Landschaftsbild neben einem Historienbild, das neben wieder etwas anderem hängt. Dinge aus ganz unterschiedlichen Kontexten, ja mit völlig anderen Lebensgeschichten kommen im Museum hart zusammen. Allein deshalb ist es ein unwürdiger Ort. Der Schlaf, vom dem im Manifest die Rede ist, entspricht dem Tod, was noch durch eine weitere Metapher bekräftigt wird: Als Schlachthof ist das Museum wirklich die Endstation der Kunst. Danach gibt es nichts mehr. Und was erst einmal im Modus des Schlafes ist, ist zu ewiger Wirkungslosigkeit verdammt.

Zeigt sich daran eine für die Avantgarden repräsentative Haltung gegenüber dem Museum, so gibt es viele Varianten dazu, berühmt im deutschsprachigen Diskurs etwa in den 1930er Jahren bei Martin Heidegger in seinem Aufsatz *Der Ursprung des*

Kunstwerks, in dem er die Werke im Museen als „die Gewesenen“ beschreibt. Da man damit die „Verwesenden“ oder gar die „Verwesten“ assoziieren soll, hat man wieder eine Todesmetaphorik.

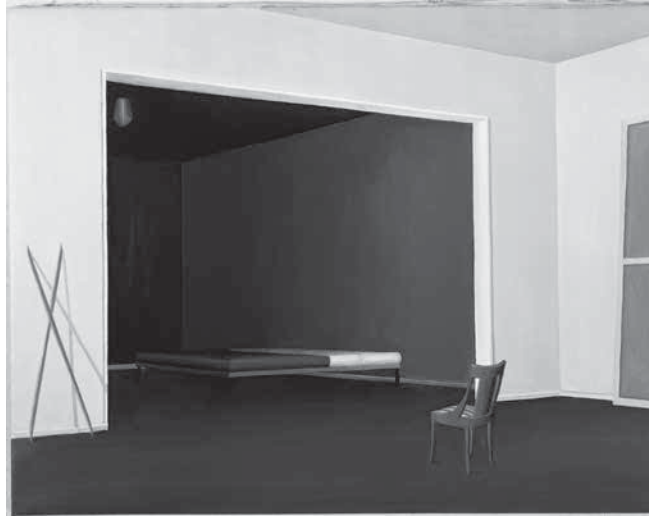
Die Funktionslosigkeit der Kunst im Museum wird nach der Phase der Avantgarden aber auch anders gewendet, so etwa in der Museumsphilosophie von Bazon Brock. Er geht vom selben Befund aus wie die Futuristen oder wie Heidegger, kommt dann aber zu dem Schluss, es sei gerade gut, dass die Kunstwerke im Museum ruhiggestellt seien und dort eine Art von Friedhofsruhe herrsche. Denn sofern sie sediert sind, können sie auch nichts Böses mehr anrichten. Immerhin sind viele Werke ursprünglich aus ideologischen Gründen entstanden, mit ihnen sollten Menschen manipuliert werden, so dass sie letztlich mehr Unfrieden als Frieden gestiftet haben. In seinem Text *Musealisiert Euch!* (2007) heißt es:

„Mit Blick auf die tendenziell blutigen Kulturkonflikte ist die Musealisierung der verschiedensten Kulturzeugnisse aller Zeiten und aller Räume die effektivste Form der Zivilisierung. Denn gerade im Museum kann man mit erarbeiteten Kriterien des Unterscheidens die spezifischen Leistungen der Kulturen in aller Ruhe würdigen [...]. In keiner einzelnen Kultur, auch in den westlichen nicht, wurden die Leistungen anderer Kulturen derart anerkannt, wie in den Museen als Agenturen einer universalen Zivilisation. [...] Deshalb besteht die Hoffnung, durch immer differenziertere und umfassendere Musealisierung aller Kulturen der Welt zur Pazifizierung durch Anerkennung beizutragen.“

Die Schlafmetapher kann aber auch allgemeiner zur Geltung kommen und sich dann nicht nur auf das Museum oder auf das Verhältnis zwischen Kunstwerken und Rezipienten, beziehen, sondern etwas Grundsätzliches über den Charakter von Bildern

aussagen, wie etwas ausführlicher an einem letzten Beispiel gezeigt werden soll.

Es geht dabei um den in der Schweiz geborenen Künstler Thomas Huber, der in den 1990er Jahren eine Serie von Gemälden angefertigt hat, die ausdrücklich dem Thema Schlaf gewidmet sind. Eines, aus dem Jahr 1993, heißt auch *Der Schlaf*.



Zu sehen ist ein Raum mit einer abgedunkelten Nische, in der Nische steht ein leeres Bett. Die Nische wirkt aber auch wie ein Bild, ein Eindruck, der durch einen weißen Rahmen verstärkt wird, der um die Nische läuft. Weiter steht rechts am Bildrand ein Bild in derselben Höhe der Nische, das aber umgedreht ist: eine Leinwand von hinten, auf der nichts zu sehen ist. Ein Blick auf das Bett zeigt: Es hat seinerseits die Form eines Bildes, das in der Horizontalen liegt, in zwei verschiedenfarbige Flächen unterteilt.

Das Bild handelt insbesondere vom Schlafen im Sinne des Verbergens. Es gibt hier verschiedene Formen von Abwesenheit. Nicht zuletzt ist der Betrachter abwesend, denn der Stuhl ist leer.

Aber da das Bild nur von hinten zu sehen ist, ist es auch abwesend. Schließlich verweist das Bett direkt auf das Schlafen – auf die Abwesenheit von Wachheit. Dies ist der erste Befund. Huber schreibt zu einzelnen Gemälden oder zu einer Gemäldegruppe meist einen Text, in dem er das, was man sieht, als Metapher nimmt und durchspielt. So gibt es von ihm auch einen Text mit dem Titel *Bilder schlafen* (1996), geschrieben aus der Perspektive eines Besuchers, der in das Atelier des Künstlers kommt. Etwa in der Mitte des Textes geht es ausdrücklich darum, dass man Bilder besser nur von hinten, nicht von vorne betrachten sollte:

„Er wäre immer in die Bilder hineingefallen, er wäre immer auf die Bilder hereingefallen, sagte er. Er wäre durch die offene vordere Seite des Bildes, die aufgerissene Seite des Bildraumes in das Bild, in den Bildraum hineingefallen, sagte er. Die Schau-seite des Bildes wäre eine Unverschämtheit, sagte er, die Schau-seite des Bildes wäre eine Schamlosigkeit ohnegleichen. Darum hätte er sich angewöhnt, die Bilder nur noch von hinten anzuschauen. Von hinten gesehen hätten Bilder noch Anstand, eine gewisse Zurückhaltung. Er würde Bilder, wenn überhaupt, nur noch von hinten anschauen, von ihrer ehrlichen Seite würde er sie anschauen, sagte er.“

Auf dem Gemälde selbst sieht man ein Bild, das wie eine Raumnische wirkt. Das jedoch ist eine Täuschung – darauf kann man „hineinfallen“, wie Huber sagt. Und das ist für ihn unverschämt, schamlos: dass Bilder etwas erscheinen lassen, das bloßer Schein ist und nicht der Realität entspricht. Deshalb sollte man sie nur von der Rückseite ansehen, wo sie nichts vorgaukeln, sondern „ehrlich“ sind. Daraus, dass Bilder als solche täuschend und unverschämt sind, wird eine Konsequenz gezogen:

„Er hätte [...] festgestellt, sagte er, dass der Schlaf die einzig angemessene Weise wäre, sich auf Bilder einzulassen, der Schlaf



wäre die Weise, wie er jedenfalls sich den Bildern noch zueignen könne. Im Schlaf könne er sich den Bildern geben, sagte er, er könne sich den Bildern hingeben. Er hätte ja nachgewiesen, wissenschaftlich bewiesen, dass Bilder nicht existierten, dass sie nur scheinen würden, dass sie sich im Schein geben würden, sagte er, und so wie die Bilder sich im Schein geben, sagte er, so gebe ich mich den Bildern im Schlaf.“

Thomas Huber stellt sich hier in eine lange Tradition der Bildkritik, die bei Platon ihren Ursprung hat, in der *Politeia*, wo er mit den Bildern abrechnet und genau diesen Vorwurf erhebt, den Huber erneuert: Bilder seien ontologisch schwach, sie könnten eigentlich nichts. Da mag zwar ein Tisch gemalt sein, aber man kann an ihm nicht sitzen. Das ist im Kern Platons Vorwurf, so wie Huber sagt: Bilder existieren nicht, sie scheinen nur, sind von vornherein in einem Modus der Halbabwehenheit. Alles, was darauf zu sehen ist, ist Illusion, Schein, ein Traumgebilde. Und weil Bilder schon immer in diesem halbabwehenden, schlummernden Zustand sind, sollte man ihnen auch als Rezipient entsprechend begegnen, ja sich ihnen nur schlafend und nicht im Zustand der Wachheit nähern. Bild und Betrachter sollen (halb)abwehend sein, dann besteht eine Äquivalenz. Solange man nicht schläft, fällt man hingegen auf ein Bild herein und glaubt, es gebe das, was auf ihnen zu sehen ist.

Huber rekurriert aber nicht nur auf Platons Bildkritik, vielmehr klingt bei ihm auch die Bildtheologie des Protestantismus an. Ihr zufolge sind Bilder bloße Materie, etwas Totes, Plumpes. Was mit Lebendigkeit oder mit Transzendenz zu tun hat, können Bilder nicht transportieren. Diese Tradition einer protestantischen Bildkritik macht sich Huber zu eigen. Grundsätzlich gilt aus seiner Sicht für alle Bilder, was für Novalis nur für eine Epoche der Kunst- und Religionsgeschichte galt. Für ihn konnten sie noch nie einen Glauben – das Reich der Transzendenz – versinnlichen. Insofern gibt es bei ihm auch keinen

Adventismus. Vielmehr bekräftigt er immer wieder, dass Bilder nur Schein sind und dass dieser Schein zudem ziemlich schwach ist. Bilder sind für ihn Zombies: kraftloser könnten sie eigentlich gar nicht sein:

„Bilder hätten immer schon geschlafen, seit er sich erinnere, hätte er Bilder nur schlafend angetroffen, sagte er. Die momentane, die epochale Verfasstheit der Bilder ist der Schlaf, sagte er. Er wüsste nicht, wann die Bilder eingeschlafen seien, es gäbe keine Hinweise, er wüsste auch nicht, warum die Bilder eingeschlafen seien, sagte er, aber ihm wäre schon bei der ersten Begegnung mit Bildern, das Ferne an ihnen aufgefallen, ihm wäre die Stille, die die Bilder umgeben hätte, sofort aufgefallen, und er wüsste jetzt auch, warum man augenblicklich still würde, wenn man vor Bilder trete, sagte er.“

Hier taucht das Motiv der „stillen Größe“ und der „Kunstruhe“ auf, ist aber wiederum sehr nüchtern oder negativ konnotiert. Die Stille ist kein Beleg für die Vieldeutigkeit und Unendlichkeit des Kunstwerks, sondern es ist so still, weil es so kraft- und substanzlos ist:

„Man wäre fast etwas erschrocken darüber, dass sie schliefen und deswegen wäre man augenblicklich still, wenn man vor die Bilder hintreten würde, sagte er, darum diese Schlafsaalstimmung, darum diese ermüdende Schlafsaalstimmung in den Museen, diese Schlafesstille in den Räumen der Museen. Ein Museum wäre eine einzige große Schlafstelle, ein Jahrhunderte umfassender großer abgründtiefer Schlaf, sagte er. Und er hätte auch keine Ahnung, wann die Bilder wieder aufwachen würden, er könne das nicht voraussagen, sagte er.“

Nun nimmt Huber explizit Bezug auf die Metaphorik vom Museum als Schlafsaal. Dies aber so, dass es für ihn gerade keinen Grund für die Annahme gibt, die Bilder könnten aufwachen. Die

Kunstgeschichte ist keine Heilsgeschichte, wie sich das Novalis gewünscht hat. Die Bilder sind nicht deshalb im Schlafmodus, weil sie im Museum ihrer ursprünglichen großartigen Geltung beraubt wurden, sondern weil sie gar nicht anders können. Wo viele Bilder zusammenkommen, ist die Stille entsprechend intensiv und wirkt ansteckend.

„Eines aber wüsste er jetzt, er wüsste, sagte er, warum er immer so müde sei. Er wäre ja andauernd, tagaus und tagein und auch in der Nacht dauernd von den schlafenden Bildern umgeben, er wäre von dieser enormen Müdigkeit der Bilder umgeben, sagte er. Die Müdigkeit der Bilder hätte ihn so müde gemacht. Seit Jahren wäre er nur müde, man könne sich gar nicht vorstellen, wie müde ihn die schlafenden Bilder gemacht hätten.“

Wer sich viel mit Bildern beschäftigt, verliert seinerseits an Vitalität, dimmt sich sozusagen in einen niederen Seinszustand herunter. Das ist ansteckend. Wieder formuliert Huber es einseitig negativ. Dass der Schlummer auch regenerierend wirken könnte, erwägt er nicht. Aber wenn die Betrachter ihrer Müdigkeit nachgeben und ihrerseits schlafen, ist das nicht nur höflich gegenüber den Bildern, sondern schützt sie auch vor deren Fake-Charakter. Der Stuhl auf dem Gemälde *Der Schlaf* ist also deshalb leer, weil der Betrachter sich zurückgezogen hat. Er will höflich sein und nicht auf das Bild gaffen, das seinerseits unhöflich ist, weil es den Eindruck erweckt, es würde einen weiteren Raum öffnen. Dieser Betrachter hat gespürt, dass es unangemessen ist, Bilder zu betrachten, die ihrerseits schlafen. Es genügt letztlich nicht, nur leise zu sein vor Bildern, eigentlich sollte man die Augen vor ihnen schließen oder ganz verschwinden. Wenn etwas vor einem Bild zu stehen hätte, dann kein Stuhl, sondern ein Bett.

Und so geschah es letztes Jahr zumindest für eine Person für eine Nacht. Das Rijksmuseum in Amsterdam machte dem

10-millionsten Besucher seit der Neueröffnung nämlich das Geschenk, eine Nacht unter Rembrandts *Nachtwache* verbringen zu können. Es wurde also ein Bett vor das Gemälde gestellt – und damit die Metapher des Museums als Schlafsaal auf konsequente Weise umgesetzt.





## Biografien



### Wolfgang Ullrich

studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik in München. Danach war er tätig als Autor, Dozent und Berater. Auf eine Assistenz an der Akademie der Bildenden Künste München folgten Gastprofessuren an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. 2006 bis 2015 war er dort Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie und ist seither freiberuflich als Autor, Kulturwissenschaftler und Berater tätig. Sein Interesse gilt besonders der Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs sowie bildsoziologischen Fragen. Publikationen u.a. *Tiefer hängen. Über den Umgang mit Kunst* (2003), *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* (2016), *Wahre Meisterwerte* (2017).

### Lambert Wiesing

studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie in Münster. Nach Vertretungsprofessuren für Theoretische Philosophie und Geschichte der Philosophie in Bamberg und Jena ist er seit 2001 Professor für Bildtheorie und Phänomenologie an der Universität Jena. 2005 bis 2008 war er Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 2010 Gastprofessor an der Universität Wien, 2013 Leverhulme Visiting Professor der Universität Oxford. 2015 wurde ihm der Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung zugesprochen, 2018 der Thüringer Forschungspreis für Grundlagenforschung. 2018 war er Visiting Professor am Dartmouth College, USA. Publikationen u.a. *Das Mich der Betrachtung* (2009), *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* (2013), *Luxus* (2015).



## Lars Blunck

promovierte nach Studium der Kunstgeschichte, Politikwissenschaft und Geographie in Braunschweig und Kiel mit einer Arbeit zu performativen Assemblagen der 50er und 60er Jahre (*Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, 2003). Danach war er Volontär am Hamburger Bahnhof, Berlin und Assistent an der TU Berlin. 2005 erhielt er den Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung, 2007 habilitierte er sich mit einer Arbeit über Duchamps Präzisionsoptik an der TU Berlin und nahm dort eine Gastprofessur wahr. Mit Bénédicte Savoy und Avinoam Shalem gibt er die Reihe *contact zones. Studies in Global Art* (De Gruyter Verlag) heraus. Seit 2013 ist er Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Seine Forschungen konzentrieren sich auf die Kunst- und Bildgeschichte der Moderne und Gegenwart.

## Friederike Sigler

studierte Kunstgeschichte und Philosophie in Marburg und Berlin. 2012-2014 war sie Stipendiatin im DFG-Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion* an der Universität Düsseldorf. Seit 2014 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, wo sie 2016 gemeinsam mit Dietmar Rübél die Tagung *Streik / Arbeit* organisierte. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorien der Materialität, Strategien des Widerstands sowie Arbeit in der Kunst. Sie ist Herausgeberin von *Work. Documents of Contemporary Art* (Whitechapel Gallery, MIT Press, 2017).



## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich des Symposiums im Rahmen der Ausstellung *PAUSE (prelude)* im Haus der Kunst München, 22. bis 29. Juli 2018, veranstaltet vom Künstlerverband im Haus der Kunst München e.V. Der Beitrag von Lars Blunck wurde eigens für diesen Band verfasst.

- © 2019 AutorInnen, KünstlerInnen, FotografInnen und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln  
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2019 für Daniel Bräg, Karolin Bräg, Peter Dobroschke, Stefan Draschan, Beate Engl, Klara Hobza, Thomas Huber, Michael Schrattenthaler, Alexander Steig, Timm Ulrichs, Stefanie Unruh, Haubitz + Zoche

Herausgeber: Albert Coers, Alexander Steig, Courtenay Smith  
Redaktion: Albert Coers, Alexander Steig  
Texte: Wolfgang Ullrich, Lambert Wiesing, Lars Blunck, Friederike Sigler, Joanna Warsza  
Gestaltung: suolocco.com (Sabine Bretschneider, Andreas Ullrich)  
Lektorat: Albert Coers, Alexander Steig, Courtenay Smith  
Druck: Steinmeier, Deiningen  
Auflage: 1000

Erschienen im  
Verlag der Buchhandlung Walther König  
Ehrenstr. 4, 50672 Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Printed in Germany

Vertrieb  
Buchhandlung Walther König  
Ehrenstr. 4, 50672 Köln | Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6 53  
[verlag@buchhandlung-walther-koenig.de](mailto:verlag@buchhandlung-walther-koenig.de)

ISBN 978-3-96098-604-1