

EDITORIAL

DISTANZ. EIN ANNÄHERUNGSVERSUCH

Jan von Brevern & Anna Degler

Mit Sekundenkleber haben sich zwei Mitglieder der Protestbewegung *Letzte Generation* an der Wand unterhalb des Gemäldes *Getreideschober* (1890/91) von Claude Monet festgeklebt [Abb. 1]. Kleider, Rucksäcke und Dosen liegen auf dem Boden verstreut und verweisen auf die Eile, mit der die Aktion ausgeführt wurde. Unmittelbar zuvor haben die Aktivist:innen das Gemälde im Museum Barberini in Potsdam mit Kartoffelbrei beworfen [Abb. 2].¹

Die Wahl des Wurfmaterials scheint keiner besonderen Logik zu folgen. Der Akt des Werfens hingegen ist für die Frage nach Distanz möglicherweise aufschlussreich. In seiner nachgelassenen Schrift *Beschreibung des Menschen* diskutiert Hans Blumenberg eine grundlegende These der Anthropologie: Dass der Mensch sich von anderen Lebewesen vor allem dadurch unterscheide, auf Distanz handeln zu können. Das Werfen – ein Vermögen, das sich bei keinem Tier evolutionär so entwickelt habe wie beim Menschen – ist dabei die Urszene dieser humanen Fähigkeit zur *actio per distans*. „Eine Antwort auf die Frage, wie der Mensch möglich sei“, fasst Blumenberg zusammen, „könnte daher lauten: *durch Distanz*.“²

Es geht uns nicht darum, die verzweifelte Aktion der *Letzten Generation* zu einer zutiefst humanen Handlung aufzuwerten. Uns interessieren allerdings die widerstreitenden Aspekte einer Ethik und Ästhetik der Distanz, die darin zum Tragen kommen: mit dem Werfen eine basale Körpertechnik der Distanz und mit dem Festkleben eine Kulturtechnik der unmittelbaren körperlichen Nähe. Beides bedeutet eine Verletzung von Abstandsregeln und damit indirekt eine Bestätigung von historisch gewachsenen Abstandsnormen. Im Übergang von der kultischen zur ästhetischen Verehrung von Kunst musste der Nahsinn des Tastens hinter den Distanzsinn des Sehens zurücktreten. Martin Warnke hat herausgearbeitet, wie in diesem Zuge bereits in der Frühen Neuzeit eine

¹
<http://twitter.com/AufstandLastGen/status/1584198680479137792?s=20> (26.07.2023).

²
Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Berlin 2014, 570.





[Abb. 1]

Mitglieder der Gruppe „Letzte Generation“ im Museum Barberini in Potsdam am 23. Oktober 2022 © Letzte Generation.



[Abb. 2]
Mitglieder der Gruppe „Letzte Generation“ bewerfen Claude Monets *Getreideschober* im
Museum Barberini am 23. Oktober 2022 mit Kartoffelbrei © Letzte Generation.

zu große Annäherung an Bilder verdächtig wurde.³ Im stark ritualisierten Museumsraum steckt im Verletzen von solchen Abstandsgeboten ein Provokationspotential, dass die *Letzte Generation* für sich nutzt, um Aufmerksamkeit für ihr Anliegen zu erhalten.⁴ Zentral dafür ist die mediale Vermittlung der Aktion: der Einsatz von Social Media, der es gestatten soll, der Aktion ‚unmittelbar‘ beizuwohnen. Gleich mehrfach also findet sich hier eine Dialektik von Distanz und Nähe.

Die erste Aktion der Gruppe in einem Museum fand am 23. August 2022 statt.⁵ Bereits einige Zeit zuvor hatten wir, ganz unter dem Eindruck neuer Distanzerfahrungen während der Corona-Pandemie, die Idee zu diesem Heft entwickelt. Dabei begleiteten zwei Vermutungen unsere eigene Annäherung an das Thema: Nähe und Distanz sind nicht nur zwei entgegengesetzte Pole, sondern intrinsisch aufeinander angewiesen. Und sie sind nicht ohne den Körper als zentralen Erfahrungs- und Austragungsort ihrer Dynamiken zu fassen. Als wir die Beitragenden dieses Hefts im Jahr 2021 eingeladen haben, dem Verhältnis von Nähe und Distanz in der Kunst, in der visuellen Kultur und im Fach Kunstgeschichte aus ihrer je eigenen Perspektive nachzuspüren, baten wir sie daher, ein besonderes Augenmerk auf den Körper zu lenken. Als relationales Konzept ist Distanz nicht nur in Beziehung zum Subjekt, sondern vor allem zu dessen Körper erfahrbar. Gleichzeitig bringt umgekehrt die Beschäftigung mit Distanz- und Näheverhältnissen vielfältige Vorstellungen vom Körper und – damit verbunden – etwa von Intimität, Begehren oder Askese erst hervor.

Drei Fragen waren für uns dabei zentral: Welche Rolle spielt Distanz in (kunst-)historischen Erzählungen? Durch welche Techniken, Medien und Instrumente werden Nähe oder Distanz hergestellt? Und welche anziehenden und abstoßenden Kräfte üben Kunstwerke auf ihre Betrachter:innen aus? Während die Pandemie zum Glück schon aus einem gewissen Abstand betrachtet werden kann, scheint uns zum jetzigen Zeitpunkt die Aktion der *Letzten Generation* einige grundsätzliche Elemente und Konstellationen von Distanz, Kunstwerk und Körper aufzurufen, über welche die einzelnen Beiträge in diesem Heft ausführlich nachdenken: (bürgerliche) Distanz- und Nähebedürfnisse, Distanznormen und deren Verletzung, Öffentlichkeit und Aufmerksamkeit, widerstreitende Affekte, Komplizenschaft, die Rolle der Medien, Berührung von Kunstwerken, Abstandhalter.

3

Siehe dazu Martin Warnke, *Nah und Fern zum Bilde*, in: ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, 6–15.

4

Zum Museum als ritueller Raum vgl. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London/New York 1995.

5

Am 23.08.2022 in der Dresdner Gemäldegalerie (10.03.2023).

Geschichten von Distanzierungsprozessen und -möglichkeiten gehören zu den grundlegenden Mustern der Historiografie. Die Anthropologie etwa, so Georg Toepfer in seiner Begriffsgeschichte der Distanz, habe den Menschen als „Distanztier *par excellence*“ konstruiert und ihm exklusiv das Vermögen zugesprochen, sich von sich selbst und anderen zu distanzieren; Distanzvermögen sei gar zur Metapher für die *conditio humana* schlechthin geworden.⁶ „Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt“, leitete Aby Warburg 1929 seinen Mnemosyne-Atlas ein, „darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen.“⁷ Für Warburg ging es auch um die Frage, wie dieses „Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion“ werden könne. Er schlug vor, dass dafür der durch das Distanzschaffen gewonnene Zwischenraum zum „Substrat künstlicher Gestaltung“ werden müsse.⁸ Ästhetische Praxis wird bei Warburg zu einer entscheidenden Gelenkstelle im Zivilisierungsprozess von Gesellschaften: Sie wird erst durch Distanz möglich, ist dann aber notwendig, weil sie das Distanzbewusstsein stabilisiert.⁹

Hartmut Böhme hat mit Blick auf Warburg darauf hingewiesen, wie europäische Gesellschaften im Zuge der Aufklärung die Dinge – und dazu zählen natürlich auch die Bilder – distanziert und „zurückgestellt“ hätten.¹⁰ Warburg wird bei Böhme in diesem Kontext zum „neuen Wissenschaftstyp“, zeichne sich in seinen Studien doch

eine allgemeine Kulturtheorie ab, deren Fundament von dem Prinzip geprägt ist, dass jedes kulturelle Faktum ‚im Letzten‘ eine psychische und zugleich verleiblichte Kommissfigur auf der Polaritätsskala zwischen magischem Bann und rationaler Beherrschung der Affekte darstellt.¹¹

6

Georg Toepfer, Distanz, in: *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte*. E-Journal 1. Jg, 1/2012, hg. von Ernst Müller, 1–24, hier 11 (03.03.22).

7

Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung, in: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Bd. II.1, hg. von Martin Warnke, Berlin 2000, 3.

8

Ebd. Zum Stellenwert des Konzepts der Distanz bei Warburg siehe auch Christoph Asendorf, *Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem der Distanz*, München 2005.

9

Dass die ästhetische Distanz seit dem späten 18. Jahrhundert mit der anthropologischen Figur „Distanzgewinn als zivilisatorischer Grundakt“ zusammengedacht wurde, hat vor kurzem noch einmal der Literaturwissenschaftler Wolfgang Riedel betont: Wolfgang Riedel, *Ästhetische Distanz. Auch über Sublimierungsverluste in den Literaturwissenschaften*. Abschiedsvorlesung, Würzburg 2019, hier 21.

10

Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, 15.

11

Böhme, Fetischismus, 241. Vgl. auch Frank Fehrenbach, „Du lebst und thust mir nichts“. Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst, in: Hartmut Böhme und Joachim Endres (Hg.), *Der Code der Leidenschaften*, München 2010, 124–145.

Distanzbewusstsein, könnte das heißen, ist nicht ohne sein Gegenteil zu haben: Formen der Nähe, der Unmittelbarkeit, des Auf-den-Leib-Rückens, die im zivilisatorischen Prozess neue Attraktivität gewannen.

In der Soziologie und Kulturgeschichte wurde dieses Distanzvermögen und Nähebedürfnis als (oft spezifisch bürgerliches) Phänomen der Moderne beschrieben. Georg Simmel diagnostizierte um 1900 eine gesellschaftliche „Tendenz zur Distanzvergrößerung zwischen dem Menschen und seinen Objekten“, die auf ästhetischem Gebiet nur ihre deutlichsten Formen gewinne.¹² Kunst wird bei ihm zum Indikator dieser sozialhistorischen Entwicklung, stifte sie doch eine Entfernung von der Unmittelbarkeit der Dinge. Bei Simmel, der einen theoretischen Bezugspunkt für viele Beiträge dieses Heftes darstellt, ist Distanz eine kulturelle Errungenschaft, sie ist *attraktiv* – folglich spricht er vom „Reiz der Distanz“.¹³

Nur wenige Jahrzehnte später deutet Walter Benjamin die Moderne ganz anders als Simmel, nämlich als geprägt von dem Versuch, „sich die Dinge räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘“.¹⁴ So gegensätzlich diese Charakterisierungen von Moderne auf den ersten Blick klingen, so sehr bedingen sie sich: Erst die um sich greifende „Distanzierung“ [sic] (Simmel) führt zu einem Verlangen nach Nähe.

Es könnte sogar eine besondere Volte der Moderne sein, dass jedwede Annäherung auf Instrumente der Distanzierung angewiesen ist. Ihr leidenschaftliches Bedürfnis, sich die Dinge näherzubringen, befriedigen die Massen Benjamin zufolge über Reproduktionen. Ein Medium (der Film, die Fotografie, die illustrierte Zeitschrift) tritt zwischen Mensch und Gegenstand, vergrößert den Abstand – und sorgt so für Unmittelbarkeit. Es ist wohl weder der Reiz der Distanz noch die Sehnsucht nach Nähe, mit denen sich alleine die Moderne adäquat beschreiben ließe – sondern eine paradoxe Figur, die man *Annäherung durch Abstand* nennen könnte. Wer den Dingen (oder sich selbst) nahekommen möchte, hieße das, muss Abstand nehmen.

Nirgends aber scheint körperlicher Abstand so zwingend und gleichzeitig so fragil zu sein wie bei Kunstwerken. Hier wird er ständig neu justiert und ausgetestet – auch in ikonoklastischen Attacken wie denen der *Letzten Generation*. Manche Beobachter:innen sprechen den Bildern dabei selbst eine körperliche Anziehungskraft zu, wie zuletzt David Freedberg: „All [varieties of iconoclasm] in one way or another relate to *fear* of the body in the image [...] Every

12

Georg Simmel, Soziologische Ästhetik, in: *Die Zukunft*, hg. von Maximilian Harden, 17/5, 1896, 204–216, hier 216.

13

Simmel, Soziologische Ästhetik, 214.

14

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 2012, 7–44, hier 15.

powerful image arouses deep emotions. It does so not just because of what or whom it symbolizes but because of the degree to which it involves the viewer's body and feelings."¹⁵

Freedbergs Theorie zur Kraft der Bilder, die auch die Körper im und jenseits des Kunstwerks nicht unberührt lasse, ist nur einer von vielen zentralen Beiträgen der Kunstgeschichte zur eigentümlichen Fähigkeit von Kunstwerken, verschiedene Formen von Nähe und Distanz selbst herzustellen.¹⁶ In jüngeren kunsthistorischen Debatten tritt Distanz als Schauplatz ästhetischer und moralischer Auseinandersetzungen in aller Deutlichkeit hervor. Horst Bredekamp etwa hat im Zusammenhang mit politischem Ikonoklasmus und Terrorismus die „Distanz von Bild und Mensch“ als eine der großen Errungenschaften der „abendländischen Kultur“ beschrieben, von der die Freiräume des Menschen und der Kunst abhingen, und appelliert: „Was wir brauchen in den Medien, ist Raum für Reflexion, nicht Distanzlosigkeit zum Geschehen.“¹⁷ (Körperliche) Distanzlosigkeit wird auch in Peter Geimers Kritik der Immersionskunst zu einer Gefahr. Gegen Versuche der Gegenwartskunst, den Abstand zwischen Bild und Betrachter:in aufzuheben, um eine vermeintlich unmittelbare Kunsterfahrung zu ermöglichen, setzt Geimer den „reflektierten Abstand“ und die „Freiheit der Distanz“.¹⁸

Nicht nur die Ikonoklast:innen rücken den Kunstwerken zu Leibe, vielmehr sind es auch die Kunstwerke selbst, die drohen, uns auf den Leib zu rücken. Die Nähe, so scheint es mit Blick auf diese jüngeren Debatten, ist dabei eindeutig in die Defensive geraten; wer sie sucht, muss befürchten, als Feind:in von Reflexion, Kritik und Freiheit zu gelten. Dies lässt sich jüngst womöglich auch daran ablesen, dass nun versucht wird, selbst Immersion noch als ein Mittel der „kritischen Distanz“ zu denken.¹⁹

15

David Freedberg, *Iconoclasm*, Chicago/London 2021, 195.

16

Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca/London 1996; Keith Moxey, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca 2001; ders., Impossible Distance. Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald, in: *The Art Bulletin* 86/4, 2004, 750–763; Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010; Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin/Boston 2015; Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Karin Leonhard (Hg.), *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, Berlin/Boston 2018. Siehe zuletzt noch einmal Mateusz Kapustka, *Die Abwesenheit der Idole*, Berlin 2020 sowie Kristin Marek und Carolin Meister (Hg.), *Berührung. Taktilen in Kunst und Theorie*, Paderborn 2022.

17

Kia Vahland, Doppelmord an Mensch und Werk. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: *Süddeutsche Zeitung* 12.01.2015, 9. Vgl. weiterhin Bredekamp, *Bildakt*, 226–228.

18

Peter Geimer, Bildersturm, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 20.07.2018, 42. Vgl. hierzu auch die Skepsis gegenüber „Versprechen auf unmittelbare Erlebbarkeit der Geschichte“: Peter Geimer, *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022, 15.

19

Siehe Doris Kolesch, Ästhetik der Immersion, in: Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige (Hg.), *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin 2021, 422–441.

Die Vorstellung von einer notwendigen Distanz zu den Gegenständen ist offenbar tief im Fach Kunstgeschichte verankert. Auch deshalb sind technische Reproduktionsverfahren und ihre Institutionalisierung, wie sie etwa Angela Matyssek anhand von *Foto Marburg* eingehend untersucht hat, für die Geschichte der Disziplin so entscheidend.²⁰ Auffällig ist dabei, dass auch hier Abstand nicht nur als Voraussetzung für die reflektierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst gilt, sondern ebenso als Bedingung für eine besondere Form der Intimität mit Kunstwerken. Nur so sind die medienoptimistischen Ansichten eines Hermann Grimm zu verstehen, der Ende des 19. Jahrhunderts darauf bestand, dass fotografische Reproduktionen „eine Vertrautheit mit dem Kunstwerke [bewirken], wie dessen wirkliche Betrachtung sie kaum hervorbringen vermag“.²¹ Hier wird eine normativ-moralische Besetzung von Distanz deutlich, die gewünschte Vertrautheit gelingt erst durch die mediale Vermittlung: *Annäherung durch Abstand* also.

Die Autor:innen dieses Heftes sind anhand sehr unterschiedlicher Gegenstände der Dialektik von Unmittelbarkeit und Vermittlung, von Reiz der Distanz und Verlangen nach Nähe nachgegangen. Gleichwohl haben alle die ausgetretenen Pfade verlassen und dabei ganz neue Gebiete erschlossen. Vielleicht generationell bedingt bilden rezeptionsästhetische und -historische Ansätze einen Schwerpunkt. Wir haben die Beiträge bewusst nicht chronologisch angeordnet, sondern versucht, systematische Beziehungen zwischen historisch weit auseinanderliegenden Themenfeldern – vom Mittelalter bis in die Gegenwart – sichtbar zu machen. Das Heft ist somit auch ein, wie wir hoffen gelungener, Versuch eines gemeinsamen Gesprächs über historisch geformte Epochen- und Fachgrenzen hinweg. Wir sind den Beitragenden dankbar, dass sie sich mit uns auf dieses Wagnis eingelassen haben, was gerade in Zeiten pandemiebedingter sozialer Distanz eine nicht geringe Herausforderung darstellte.

Das Heft holt die Leser:innen also nicht chronologisch, sondern eher somatisch im Schwellenbereich des Portals – sozusagen am Eingang – ab: Eröffnet wird es von einem Beitrag über einen ausgewiesenen Ort der Begegnung von Körper und Kunstwerk, den Türklopfer. *Tina Bawden* gelingt es in einem *close reading*, ausgerechnet den zeitlich am weitesten entfernten Gegenstand im Heft, den mittelalterlichen Türklopfer, als ambivalentes Objekt physischer

20

Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009. Vgl. zuletzt auch Joseph Imorde, Zur „Überallheit“ der Bilder, in: Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), *Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer*, Berlin 2019, 13–23.

21

Hermann Grimm, Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons [1892], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. 1, München 1980, 200–205, hier 202.

Berührung und Versagung greifbar zu machen. In diesen rätselhaften Gegenständen an Kirchentüren, so ihre These, vermengen sich physische und historische Distanz- und Näheverhältnisse in besonders komprimierter Weise. Buchstäbliche Übergriffigkeit, das Ab- und Überschreiten von raum-zeitlichen Schwellen sowie die (körperliche) Position der Wissenschaftlerin eröffnen auf der Suche nach vergangener Berührung ganz eigene, nicht ausschließlich historische Vorstellungen von Distanz. Gerade die unbestimmte Funktion der Türklopfer scheint vielfältige Rezeptionsformen ermöglicht zu haben – Bawden spricht hier von „the mechanics of proximity and the aesthetics of distance“. Soziale Dimensionen, die durch umgebende Bildprogramme in Gestalt von Begehren und Scham adressiert werden, erweitern den Rezeptionsvorgang um eine zusätzliche Ebene.

Diesen beiden Affekten sehen sich womöglich nicht nur die Betrachter:innen der Serie *Sex with Strangers* (1986) von Lutz Bacher ausgesetzt, über die *Susanne Huber* in diesem Heft schreibt. Auch den Leser:innen mögen die Arbeiten Bachers nahe gehen. Das intensive Gefühl von Nähe und Abstoßung verbindet aus unserer Sicht die beiden historisch weit auseinander liegenden Beiträge zu mittelalterlichen Portalen und appropriierten pornografischen Bildern. Das vormoderne und das (post-)moderne Konzept von Distanz kommen dabei durchaus nicht zur Deckung, erhellen sich aber wechselseitig. Anders als im mittelalterlichen Kontext ist die Wahrung von Distanz im Feld der (bürgerlichen) Kunstbetrachtung, mit der sich Huber befasst, konstitutiv, um normativ anerkannte Hierarchien im sozialen, sexuellen und auch künstlerischen Rahmen aufrechtzuerhalten, die bis zum heutigen Tage wirksam sind. Die Arbeiten Bachers sorgen so im Galerieraum für spezifische Unmittelbarkeits- und Distanzerfahrungen. Indem sich Betrachtung von Pornografie und Kunst vermischen, erleben Betrachter:innern vor *Sex with Strangers* sowohl körperlich Anziehung und Erregung als auch kulturell bedingte Abstoßung. Letztere ist gar eine verdoppelte Distanz, vermischen sich in Bachers Arbeit doch erst beim Betrachten im öffentlichen Raum die erlernte Abwehr gegenüber pornografischen Bildern mit der erlernten Distanz zum Kunstwerk. Wie sehr auch hier Aktivismus eine zentrale Rolle in den Debatten um Ethiken der Distanz spielte, diskutiert Huber am Beispiel der sogenannten „sex wars“ in den USA der 1980er Jahre.

Jan von Breverns Beitrag dringt weiter vor in die Materialität bürgerlicher Distanzbedürfnisse, die auch im wissenschaftlichen Feld wirksam sind. In seinem Versuch über den Abstandhalter in Museen greift er das Thema von erlernter Distanz, von Anziehung und Abstoßung auf. Am oft übersehenen Gegenstand des Abstandhalters beleuchtet Brevern die gesellschaftliche Fetischisierung von Kunstwerken, auf die sich auch Lutz Bacher verlassen konnte. Abstandhalter, so seine These, dienen nicht vorrangig dem Schutz von Kunstwerken, sondern sie greifen in die Bewegungen von Museumsbesucher:innen ein – und ziehen diese im selben Maße an die Werke heran wie sie sie von ihnen fernhalten. Am Beispiel von

Raffaels *Sixtinischer Madonna* und der amerikanischen Farbfeldmalerei der 1950er Jahre untersucht der Beitrag, wie sich das Verhältnis von ästhetischer und physischer Distanz historisch gewandelt hat. Dabei wird deutlich, dass die Abstände zu und die Bewegungen vor den Bildern nicht unschuldig sind. Zwischen Sehnsucht nach Nähe und dem Reiz der Distanz materialisieren sich in Abstandhalten verinnerlichte bürgerliche Distanzbedürfnisse. Was bedeutet es aus einer gesellschaftlichen Perspektive und mit Blick auf Klassenfragen, wenn – wie in letzter Zeit zunehmend zu beobachten ist – auf Abstandhalter in Museen verzichtet wird?

Mit den komplexen ästhetischen und medialen Strategien, mit denen räumliche und soziale Distanz überwunden werden soll, befassen sich – aus je unterschiedlichen Blickwinkeln – die drei Beiträge von Tanja Prokić und Kerstin Schankweiler, von Annette Kranen und von Anna Degler. So widmen sich *Tanja Prokić* und *Kerstin Schankweiler* in ihrem Beitrag einem Bereich, der nicht nur in der Lebenswelt der Leser:innen, sondern auch für die Kunstgeschichte von immenser Bedeutung ist: Social Media. Die Autorinnen erforschen gemeinsam erstmals aus mediengeschichtlicher wie bildwissenschaftlicher Perspektive die Verschränkung von Celebrity- und Protestkultur und ergründen damit eine hochaktuelle Perspektive auf die gegenwärtigen Mechanismen von Nähe und Abstand. In der „anonymen Intimität“ des Internets als sozialem Raum, das machen Prokić und Schankweiler am Beispiel der Selfie-Proteste deutlich, ergibt sich mit den *Testimonials* eine spezifische Form der Zeug:innenenschaft. Raum-zeitliche, kulturelle oder soziale Distanz werden umgedeutet in *presumed intimacy*. Hier führen sie unter anderem Überlegungen von Jürgen Habermas weiter, der davon ausgeht, dass durch digitale Kommunikation eine neue soziale Sphäre entstanden ist, die sich mit der überkommenen Dichotomie öffentlich/privat nicht mehr fassen lässt. Wie, so fragen die Autorinnen, wird trotz technischer Distanz und der Unerreichbarkeit von berühmten Personen für die Nutzer:innen von Social Media eine „gefühlte Nähe“ hergestellt?

Eine ganz eigene, religiöse Form von gefühlter Nähe, die ebenfalls in der paradoxen Verschränkung von Medium, Öffentlichkeit und Zurückgezogenheit evoziert wird, erzeugen die frühneuzeitlichen Eremit:innen-Serien, die *Annette Kranen* für dieses Heft erstmals eingehend untersucht hat. Die Blätter geben auch den heutigen Betrachter:innen etwas zu sehen, das per Definition eigentlich verborgen und entrückt bleiben musste, um zu existieren. Eremit:innen waren durch räumliche Verhältnisse definiert, sie existierten, weil sie sich in eine möglichst ferne, unzugängliche Wildnis begaben oder weil sie sich in einer gebauten Zelle oder einem Inklusorium absonderten. Der Beitrag von Kranen kann somit anhand der weitgehend unerforschten druckgrafischen Serien nach Vorlagen von Maerten de Vos anschaulich machen, wie über die künstlerische Darstellung der Räume und Körper der Eremit:innen und ihre Relationierung Einblicke in die religiöse Praxis und die darin involvier-

ten körperlichen Techniken vermittelt werden: Sie zeigen Distanz und erzeugen Nähe.

Die Schwelle zwischen Bild- und Betrachter:innenraum spielt bei diesen Serien eine entscheidende Rolle. Und wie sich in der Gesamtschau der Beiträge dieses Heftes zeigt, sind es häufig Schwellenbereiche, an denen Fragen von Ethik und Ästhetik der Distanz dringlich werden: das Portal, der Abstandhalter, der Bildschirm. Wie Tina Bawden an anderer Stelle eingehend diskutiert hat, wirkt die Schwelle wie „eine Einladung“, wobei genau „der Wechsel zwischen Distanz und Nähe, Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit [...] die Schwelle immer auch als Anreiz erscheinen“ lässt.²²

Auch der Beitrag von *Anna Degler* beginnt an einer ausgewiesenen Schwelle, die gleichwohl oft nicht mehr als solche wahrgenommen wird: am Bildschirm. Auch hier werden die Leser:innen in eine scheinbar Komplizenhaft intime Situation gezwungen: Die extreme Naherfahrung auf der Website des Projektes *Closer to van Eyck*, das die Betrachtung der *Eva* des Genter Altars mithilfe der Makrofotografie aus einer Nähe von bis zu zwei Millimetern ermöglicht, lädt nicht nur zu einem Nachdenken über die Arbeit am Bildschirm und mithin über den digitalen Wandel in der Kunstgeschichte ein. Vielmehr beginnt die Untersuchung von Nähe-Distanz-Verhältnissen in Relation zum menschlichen Körper dort, um von hier eine selbstkritische Destabilisierung europäischer Körperkonzepte in der frühneuzeitlichen Kunst(-historiografie) zu wagen. Wie Degler am Beispiel des digitalen Projektes diskutiert, kollabieren im Körper als ‚Objekt‘ künstlerischer Auseinandersetzung fest verankerte Ansprüche an wissenschaftliche Distanz. Dies hat jedoch nicht allein mit dem Medium Bildschirm, sondern, so Degler, ganz spezifisch mit Körper als einem nachgerade „glitschigen“ Gegenstand zu tun. Die von Judith Butler 1993 in ihrem Vorwort zu *Bodies that Matter* beschriebene Widerständigkeit philosophischen Schreibens ‚über‘ Körper hat der Soziologe Dietmar Kamper aus seiner Perspektive mit menschlichen „Urängsten“ begründet und vermutet: um mit den „fundamentale[n] Schwächen des Körpers“ umzugehen zu können, musste auch er auf Distanz gehalten werden.²³

„Ästhetische Erfahrung legt zwischen den Betrachtenden und das Objekt zunächst Distanz“, heißt es in der *Ästhetischen Theorie*.²⁴ Theodor W. Adorno setzte die ästhetische Distanz explizit den

²²

Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln/Wien 2014, 28.

²³

Vgl. Judith Butler, Vorwort zu *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York/London 1993, ix. Dietmar Kamper, Körper, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim u.a. 1997, 407–416, hier 408.

²⁴

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, 514.

Kunsttheorien der Einfühlung entgegen, durch die auch er sie bedroht sah.²⁵ Die Beiträge dieses Heftes stellen die Notwendigkeit von Distanz für die ästhetische Erfahrung nicht in Frage. Sie legen jedoch das Augenmerk verstärkt auf das „Zunächst“ und widmen sich ausführlich den zugrundeliegenden Wechselbeziehungen zwischen sozialen Praktiken, Ethik und Kunst(-betrachtung). Dann wird deutlich, dass Abstand nur ein spezifischer Teil, ein Moment jeder ästhetischen Erfahrung ist. Jedenfalls scheinen einseitige Parteinahmen für die Distanz der Komplexität ästhetischer Erfahrung kaum gerecht zu werden. Die Autor:innen dieses Heftes suchen genau jene Komplexität vielmehr in ihren unterschiedlichsten Ausformungen auf: vom mittelalterlichen Türklopfer bis zum Twitter-*Testimonial*, vom religiösen bis zum pornografischen Bild, von digitalen Tools der extremen Annäherung bis zum Abstandhalter. Die Beiträge sind Einladungen, noch einmal neu über das Thema Distanz in der Kunst- und Kulturgeschichte ins Gespräch zu kommen – ein Gespräch übrigens, in dem männliche Stimmen bislang am lautesten zu hören waren. Und es fehlen diesem Heft ganz offensichtlich wichtige Perspektiven, besonders die außereuropäische Auseinandersetzung mit Distanz, Körper und Kunstwerk. Es bleibt ein erster Annäherungsversuch, mit dem wir nicht zuletzt unsere „Berufsbewegungen“²⁶ reflektieren und der Distanz ein wenig auf die Pelle rücken möchten.

²⁵

Einen vergleichbaren Einsatz von Distanz hat Frank Fehrenbach auch für Aby Warburg beobachtet, der sich damit gegen den von ihm ehrlich verabscheuten Bernard Berenson und dessen ‚Zuschreibungs-Séancen‘ wandte. Vgl. Fehrenbach, *Du lebst*, 138.

²⁶

Warnke, *Nah und Fern*, 197.