

# DIŠTANZ- BEDÜRFNISSE

ABSTANDHALTER IM MUSEUM

Jan von Brevern

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#3-2023, S. 429–464

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99102>



## ABSTRACT: A NEED FOR DISTANCE. BARRIERS IN MUSEUMS

Museum barriers – those ropes and cords in front of artworks – seem to be both a nuisance and a necessity. To protect the artworks, they constrain the movements of visitors. Yet it is uncertain if protection really is what barriers are about. In this article, I argue that museum barriers are a material manifestation of deep-seated cultural convictions about how to approach works of art. Even if they are absent, learned and internalized barriers step in. – In recent years, the barrier seems to be disappearing from museum galleries. Reflecting upon the reasons for their presence or absence, I examine some of the functions of barriers in art museums, ask about the relationship of aesthetic and physical distance, and look at how art itself has addressed both the beholder's desire for proximity and the urge to keep one's distance.

### KEYWORDS

Distanz; Abstandhalter; Museum; Kunstrezeption; Sixtinische Madonna; Abstrakter Expressionismus.

## I. Lenin in Dresden

Der Museumsbesucher streckt sich etwas, um das große Gemälde, vor dem er steht, besser sehen zu können [Abb. 1]. Unter den rechten Arm hat er eine Mappe oder ein Buch geklemmt, der angewinkelte linke Arm deutet auf erhöhte Körperspannung und Konzentration hin. Obwohl er uns abgewandt ist, lässt sich der berühmte Revolutionär am schütterten Haar und dem charakteristischen Bart leicht erkennen. Wladimir Iljitsch Uljanow, der sich selbst Lenin nennt, nimmt sich Zeit, um die *Sixtinische Madonna* von Raffael, eines der Prunkstücke der Dresdner Gemäldegalerie, aufmerksam zu betrachten. Ein Fuß steht vor dem anderen, für einen festen Stand, den Lenin auch braucht, denn sein Oberkörper ist vorsichtig nach vorne gebeugt, wie um die Distanz zum Bild zu verringern. Ist er dabei, ein Detail des Gemäldes in Augenschein zu nehmen? Interessiert er sich etwa für die Malweise des Renaissancekünstlers?

Ein Besuch Lenins in der Dresdner Gemäldegalerie ist nicht überliefert. Das Gemälde mit dem Titel *Lenin in Dresden im Jahr 1914* ist eine Fiktion. Sie stammt von dem russisch-armenischen Maler Dmitri Nalbandjan, der in der Sowjetunion zu den führenden Staatskünstlern zählte. Entstanden ist das Bild wohl Mitte der 1980er Jahre.<sup>1</sup> Mehr als zwei Jahrzehnte nach seiner Wiederbelebung unter Chruschtschow war der Leninkult in der UdSSR in voller Blüte, auch, wenn er offiziell nicht so genannt werden durfte.<sup>2</sup> In zahlreichen Gemälden Nalbandjans wird Lenin als Redner, Staatslenker und Intellektueller in öffentlichen und in privaten Situationen dargestellt. „Lenin in Dresden“ aber handelt von mehr als der Huldigung Lenins. Tatsächlich könnte man hier von einer ziemlich raffinierten historischen Fiktion sprechen, denn auch die *Sixtinische Madonna* hatte und hat in Russland eine besondere Stellung inne. Bis heute wird sie von vielen orthodoxen Gläubigen als Ikone verehrt. Und für ein Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg befand sie sich sogar als Kriegsbeute in Moskau, bevor sie 1955 mit großem Pomp an die DDR zurückgegeben wurde.<sup>3</sup> In Raffaels Gemälde

1

Genauere Informationen über das Gemälde sind nicht zugänglich, weil sein Aufenthaltsort unbekannt ist und nur wenige Reproduktionen kursieren. Ekaterina Novokshonova vom Dmitry Nalbandyan Studio Museum in Moskau hat mir per E-Mail mitgeteilt, dass das Ölgemälde vermutlich im Jahr 1986 entstanden ist und 130 × 90 cm misst. Eine andere Version des Bildes ist auf einer Fotografie von Nalbandjans Atelier abgebildet in: Kostjantyn Akinša und Grigorii Kozlov, *Beautiful Loot. The Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, New York 1995.

2

Zum Leninkult siehe Nina Tumarkin, *Lenin Lives. The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, MA 1983; Benno Ennker, Leninkult und mythisches Denken in der sowjetischen Öffentlichkeit 1924, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 44/3, 1996, 431–455. Welche Folgen die Verwendung des Begriffs „Leninkult“ in der UdSSR für Wissenschaftler hatte beschreibt G. Grossmann, Sowjetische Historiker bei der Arbeit. Ein persönlicher Erfahrungsbericht, in: *Osteuropa* 41/6, 1991, 580–592.

3

Thomas Rudert, Präsenz im Verborgenen. Die Sixtinische Madonna zwischen 1939 und 1955, in: *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500* (Ausst.-Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen), hg. von Andreas Henning, München 2012, 112–121.



[Abb. 1]  
Dmitri Nalbandjan, Lenin in Dresden im Jahr 1914, ca. 1986, Öl auf Leinwand,  
ca. 130 × 90 cm, Verbleib unbekannt, Foto: Archiv des Autors.

überschnitten sich für die Sowjetunion ältere russisch-religiöse und neuere politische Interessen.

Auf russische Betrachter wirke Nalbandjans Bild heute wie ein ironisches Werk der SozArt, schrieb Brigitte van Kann in der FAZ.<sup>4</sup> Doch das Gemälde war durchaus ernst gemeint. Dreißig Jahre nach der Rückführung der *Sixtinischen Madonna* nach Dresden lässt Nalbandjan in seinem Bild das berühmte Renaissance-Gemälde auf den Begründer der Sowjetunion stoßen. Mich interessiert an dem Bild vor allem eines: die Darstellung der Art und Weise, wie Lenin vor das Gemälde tritt. Denn diese Begegnung von Kunstwerk und Betrachter scheint mir voller Fallstricke zu sein. Wie soll sich der antibürgerliche und religionsfeindliche Marxist diesem sogenannten Meisterwerk nähern? Es ist ja nicht nur ein christliches Bild, sondern auch eine Ikone der bürgerlichen Kunstreligion.<sup>5</sup> Im aufmerksamen Heranbeugen an das Gemälde drücken sich gleichermaßen wohlwollendes Interesse und skeptisches Inspizieren aus. Keine Absperrung hindert ihn daran, näher an das Bild zu treten – aber eine unsichtbare Schranke scheint ihn dennoch auf Abstand zu halten. Welche widerstrebenden Kräfte der Anziehung und der Abstoßung wirken da?

Im Jahr 1914, als Lenin angeblich die Dresdner Gemädegalerie besuchte, wurde die *Sixtinische Madonna* übrigens ganz anders präsentiert, nämlich in einem eigenen Raum und einem um die Mitte des 19. Jahrhunderts entworfenen, altarähnlichen Zierrahmen [Abb. 2]. Dessen ausladender Sockel hielt Besucherinnen<sup>6</sup> dermaßen auf Distanz, dass weitere Abstandhalter überflüssig waren.<sup>7</sup> Auch aktuell wird das Bild wieder in diesem Rahmen gezeigt, allerdings auf einem anderen Sockel und *mit* Abstandhalter. Solche Kordeln verhindern zwar nicht das Herantreten, markieren aber eine Zone, deren Betreten verboten ist. Für die mediale Inszenierung von Normverletzungen, wie sie etwa die Klimaschutzbewegung *Letzte Generation* mit ihren Klebeaktionen betreibt, können Abstandhalter daher als prägnante visuelle Markierungen dienen [Abb. 3]. Das Berühren des Rahmens ist natürlich an sich schon nicht gestattet, aber dass sich die beiden Aktivistinnen – wie auch die weggeworfenen Klebstofftuben – innerhalb des abgesperrten Bereichs befinden, macht bildlich noch viel deutlicher, dass hier ein grundlegendes Abstandsgebot missachtet wurde. Im Übrigen ist auch hier kaum zu entscheiden, ob die beiden von der *Sixtinischen*

4

Brigitte van Kann, Raffaels Madonna, eine echte russische Frau, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.05.2012, Z1–Z2.

5

Vgl. Andreas Henning, Raffaels Sixtinische Madonna – Kultbild und Bildkult, in: *Sixtinische Madonna*, 22–49.

6

In diesem Aufsatz verwende ich mal weibliche, mal männliche Pluralformen.

7

Christoph Schölzel, Die Restaurierungsgeschichte der Sixtinischen Madonna, in: *Sixtinische Madonna*, 93–114.



[Abb. 2]

Walter Möbius, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Besucher bei der Betrachtung der Sixtinischen Madonna, Fotografie, 1935, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Walter Möbius.



[Abb. 3]  
Aktion der *Letzen Generation* in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 23.08.2022,  
Foto: Letzte Generation (Twitter: @AufstandLastGen).

*Madonna* unwiderstehlich angezogen werden oder ob im Gegenteil die abstoßenden Kräfte des Kunstwerks so stark sind, dass sie sich mit Sekundenkleber daran fixieren müssen.

Die Frage, wie nah oder fern zum Bild man sich positionieren darf und soll, ist vielleicht so alt wie die Kunst selbst. Martin Warnke hat dazu bemerkt, dass die Bewegungen, die Betrachter vor Bildern vollziehen, selbst eine Geschichte haben und erst gelernt werden mussten. Nicht jeder Abstand, nicht jede Annäherung war zu jeder Zeit gleich legitim oder bedeutete auch nur das gleiche. Insbesondere eine zu große Annäherung konnte, so Warnke, Misstrauen hervorrufen. „Der Nahblick kann unter dem Verdacht stehen, etwas prüfen, unter die Lupe nehmen zu wollen. Ein Bild von nahem zu sehen, bedeutet zumeist, ihm etwas abgewinnen zu wollen, was es nie geben wollte.“<sup>8</sup> Gibt es deshalb Abstandhalter in vielen Museen? Nicht nur, um die Bilder physisch vor Beschädigung zu schützen, sondern vor allem als intellektuelle Barriere, die den „kritischen Impuls“ (Warnke) des Nähertretens – und damit das illegitime Umschalten des Blicks vom *Was* auf das *Wie* der Darstellung – verhindern soll? Die Lenin-Figur in Nalbandjans Bild besitzt – als in den Ritualen der Kunstbetrachtung gut geschultes Akademikerkind – anscheinend einen eingebauten Abstandhalter, der äußere Barrieren überflüssig macht. Um die Funktionen von Abstandhaltern vor Bildern, um die Gründe für ihre An- und Abwesenheit im Museum soll es im Folgenden gehen.

## II. Abstandhalter im Museum

Das Foto auf dem Titel des *Handbuch Museum* aus dem Jahr 2016 [Abb. 4a] versammelt die entscheidenden Elemente, die zu einem Museum gehören: Eine Wand in einem Ausstellungsraum, Exponate, die betrachtet werden können, eine Besucherin – und eine Barriere, die ebenjene Besucherin auf Abstand zu den Exponaten hält.<sup>9</sup> Das Buch *Ausstellungen machen* von 2014 [Abb. 4b] reduziert diese Grundkonstellation sogar zeichnerhaft auf nur drei Elemente: Ein Bild, eine Hinweistafel zu dem Bild, und einen Abstandhalter.<sup>10</sup> Erstaunlich dann, dass in keinem der beiden Bücher diese Abstandhalter behandelt werden, geschweige denn in irgendeinem anderen der museologischen Handbücher, die ich konsultiert habe. Die Schwierigkeiten beginnen schon damit, dass man nicht genau weiß, wie die Dinge eigentlich heißen: Schutzabspernung? Barriere? Oder tatsächlich Abstandhalter? Nicht mal die Kuratorinnen in

8

Martin Warnke, *Nah und Fern zum Bilde*, in: ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie* (Hg. von Michael Diers), Köln 1997, 6–15, hier: 11.

9

Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016.

10

Frank Duerr und Philipp Aumann (Hg.), *Ausstellungen machen*, Paderborn 2014.





[Abb. 4a–b]

Titelseite (oben): Walz, Handbuch Museum. Titelseite (unten): Duerr und Aumann, Ausstellungen machen.

den Museen scheinen einen festen Namen dafür zu haben.<sup>11</sup> Offenbar handelt es sich um ein wesentliches Element des Ausstellens und damit der Kunstrezeption, das aber gleichzeitig so nebensächlich ist, so selbstverständlich, dass gar nicht mehr darüber gesprochen wird.

Doch für die Frage nach den Anziehungs- und Abstoßungskräften, die Betrachterinnen und Betrachter vor Gemälden erfahren, scheinen solche Abstandhalter ein vielversprechender Untersuchungsgegenstand zu sein. Ihre offensichtlichste Funktion ist es schließlich, die Ausstellungsbesucher in sicherer Distanz von den Kunstwerken zu halten. Eine Barriere bezeichnet den Punkt der maximalen Annäherung, legt also den kleinsten erwünschten Betrachtungsabstand fest. Wer näher ran möchte, muss sich vorbeugen oder die Barriere unerlaubterweise überschreiten.

Eine Fotografie von Thomas Struth, 1989 im Kunsthistorischen Museum in Wien entstanden [Abb. 5], deutet allerdings darauf hin, dass der Abstandhalter Funktionen hat, die darüber hinaus gehen: Der dargestellte Besucher, ein älterer Herr im Mantel, nutzt ihn als eine Art Orientierungspunkt für seine Bewegungen vor den Bildern. Mit einer für Kunstbetrachter typischen Verschränkung der Hände hinter dem Rücken ist er an die Absperrkordel herangetreten und beugt seinen Oberkörper (darin Nalbandjans Lenin nicht unähnlich) leicht vor, um dem *Bildnis eines Mannes* von Rembrandt möglichst nahe zu kommen. Wie in anderen seiner *Museum Photographs* auch thematisiert Struth in dieser unscheinbaren Szene den rituellen Raum des Museums und damit die stark normierte Interaktion von Publikum und Kunstwerken.<sup>12</sup> Der Abstandhalter scheint dafür eine wichtige Rolle zu spielen: Er hält die Betrachterinnen und Betrachter – so meine Vermutung – nicht nur vom Bild weg, sondern zieht sie auch an sich heran, zum Bild hin. Könnte die Barriere auch so etwas wie einen *idealen* Abstand zum Bild suggerieren? Ein solcher idealer Standpunkt wäre zwar nicht unbedingt identisch mit der Barriere, würde sich aber auch nicht zu allzu weit von ihr entfernt befinden.

Dagegen spricht erst einmal, dass das, was als ‚richtiger‘ Abstand zum Bild galt, nicht nur historisch variabel war, sondern vor allem auch mit Malweisen, Bildformaten und Präsentationsweisen korrelierte. Schon in der Vormoderne gehörte ein „peripatetisches Sehen“ grundlegend zur Bildkultur, und im 18. Jahrhundert – als die Hängung der Bilder in der Royal Academy und im Salon zum praktischen Problem und zum Streitpunkt wurde – wurden

<sup>11</sup>

So zumindest mein Eindruck nach verschiedenen Gesprächen; auf den Websites der Hersteller wird meist „Schutzabspernung“ oder das englische „barrier“ verwendet.

<sup>12</sup>

Vgl. Walter Grasskamp, „An den langen Tischen der Zeit“. Thomas Struths Betrachtung des Betrachters, in: Thomas Struth, *Museum Photographs*, München 2005, 128–131; Miranda Baxter, Seeing for the First and Last Time in Thomas Struth's Museum Photographs, *Photographies* 7/2, 2014, 201–216 (13.07.2023). Zum Museum als rituellem Raum siehe insb. Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London/New York 1995.



[Abb. 5]

Thomas Struth, Kunsthistorisches Museum 3, Wien 1989, Farbfotografie, 187 × 145 cm (Kat. 4111), Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Künstlers © Thomas Struth.

die Bewegung der Betrachterinnen vor den Kunstwerken und Fragen des richtigen Betrachterabstands auch zum Gegenstand des theoretischen Diskurses.<sup>13</sup> Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war dann, wie Matthias Krüger herausgearbeitet hat, die Regulierung von Nah- und Fernansicht ein wesentlicher Teil der künstlerischen Bildstrategien. Meissoniers Kleinformate und der Detailreichtum seiner Gemälde führten zu dichtem Gedränge vor den Bildern, die buchstäblich nach dem Blick durch die Lupe verlangten. Der pastose Farbauftrag von Malern wie Delacroix – und später der Impressionisten – hingegen forderte die Betrachter auf, das Changieren des Bildes aus verschiedenen Abständen nachzuvollziehen.<sup>14</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Geschichte erscheint der Abstandhalter vor allem als ein illegitimer Gleichmacher – er arbeitet gegen die Fähigkeiten der Kunstwerke an, die Distanzen zu ihren Betrachterinnen mit ihren eigenen Mitteln zu regulieren. Aber er ist vielleicht auch der materielle Ausdruck davon, dass die Abstände zu und die Bewegungen vor den Bildern nicht unschuldig sind, sondern immer mit moralischen Wertungen versehen wurden. In einer Reihe von Daumiers Karikaturen wird das zu nahe Herantreten ans Bild zum Witz: über ahnungslose Betrachter, die das Falsche – nämlich handwerkliche Qualität – an Kunstwerken bewundern, und über Gemälde, die ihre Betrachter zwingen, unter der Lupe nach ihren Qualitäten zu suchen [Abb. 6].

In Museen scheinen Abstandhalter ein recht neues – und vielleicht schon wieder im Verschwinden begriffenes – Phänomen zu sein. Auf historischen Fotografien von Museumsräumen in Europa und den USA sieht man sie nur selten. Flächendeckend kamen sie wohl erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Einsatz. Diese *Geschichte* des Abstandhalters wäre eine eigene Untersuchung wert. Was machte ihn in den Augen der Verantwortlichen notwendig? Die steigenden Besucherzahlen? Die Erschließung von neuen sozialen Schichten jenseits des Bildungsbürgertums als Museumspublikum, dem nun nicht mehr zugetraut wurde, die sichere Distanz zu den Kunstwerken – Lenins ‚eingebauten Abstandhalter‘ – internalisiert zu haben? Eine solche Geschichte, in der Vorstellungen von ‚Klasse‘ eine zentrale Rolle spielen müssten, kann hier aber nicht weiter verfolgt werden. Mir geht es stattdessen um eine eher phänomenologische Annäherung. Gegenwärtig ist zu bemerken, dass sich die physischen Abstandhalter aus Metall, Draht oder Schnur wieder auf dem Rückzug befinden. Vielerorts sind sie

13

Siehe David Ganz und Stefan Neuner (Hg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Paderborn 2013; Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017.

14

Matthias Krüger, Ernest Meissonier und der Blick durch die Lupe. Fern und Nahsicht im Französischen Salon, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* 4, 2009 (13.07.2023).

CROQUIS PRIS AU SALON par DAUMIER

8



*H. D.*

*18*

— Eh! bien en regardant ce tableau de près on finit par y découvrir des qualités, on voit que la couleur est bonne.

*Paris le 10. Juin 1865.*

*Dettonches*

*18/4*

[Abb. 6]

Honoré Daumier, aus den „Croquis pris au Salon“, *Le Charivari*, 16.06.1865, Lithografie, Quelle: Metropolitan Museum New York, Rogers Fund [22.61.291].

durch subtilere, wenn auch nicht weniger autoritäre Instrumente wie Lichtschranken oder Laserdetektoren ersetzt worden.<sup>15</sup>

Bei einer Ausstellung in den Deichtorhallen in Hamburg sind mir als weitere aktuelle Variante Markierungen am Boden aufgefallen [Abb. 7a].<sup>16</sup> Die starre Absperrung weicht also einer fast immateriellen Verhaltensempfehlung. Aber auch hier markierte die Linie nicht nur den Punkt der maximal erlaubten Annäherung an die Kunstwerke, sondern wurde als Orientierungshilfe für den vermeintlich *richtigen* Abstand zum Bild verstanden. Die meisten Betrachterinnen hielten sich nach meiner Beobachtung sehr nahe an der Linie auf. Die wenigsten überschritten sie, aber auch weite Entfernungen von ihr waren eher selten [Abb. 7b].

Übrigens wurden Überschreitungen der Linie nicht sofort sanktioniert, es gab in den Deichtorhallen keine Lichtschranken, die einen Alarm ausgelöst hätten, höchstens wurde man vom Aufsichtspersonal freundlich darum gebeten, sich an die Markierung zu halten. Auffällig allerdings war, dass einige Werke doch mit physischen Absperrungen geschützt wurden. Das führte zu unfreiwillig komisch wirkenden Konstellationen. Sigmar Polkes *Moderne Kunst* von 1968 schien weniger empfindlich oder schützenswert zu sein als dessen *Akt mit Geige* aus demselben Jahr [Abb. 7c]. Die Antwort des gutinformierten Aufsehers auf meine Frage, wie solche unterschiedlichen Absperrungen zustande kommen: Sie haben nichts mit den Werken selbst zu tun, sondern mit Versicherungsbedingungen und Leihverträgen. Es stimmt also nicht ganz, dass die Abstandhalter nirgends erwähnt werden. In Leihverträgen werden sie bisweilen präzise festgelegt.

Manche Museen sind als Leihgeber berüchtigt für ihre strengen Vorgaben in Bezug auf Abstandhalter. Der Louvre verlangt grundsätzlich Barrieren für seine Leihgaben, unabhängig davon, um welche Werke es sich handelt oder wie die Ausstellungshäuser das selbst handhaben [Abb. 8]. In französischen Kuratorkreisen wird diese Regel scherzhaft „Axiom Allard“ genannt, nach dem Direktor der Gemäldeabteilung des Louvre, Sébastien Allard. Das Axiom besagt, wie die *Tribune de L'Art* erläutert, dass „jedes Werk aus dem Louvre zwangsläufig empfindlicher und wertvoller ist als diejenigen anderer Museen.“ Offenbar, so wird dort geschlossen, seien alle Museen gleich, einige aber gleicher.<sup>17</sup> Der Verdacht liegt also nahe, dass Barrieren nicht nur Instrumente der Besucherlenkung sein könnten, sondern auch der Auszeichnung und Distinktion

15

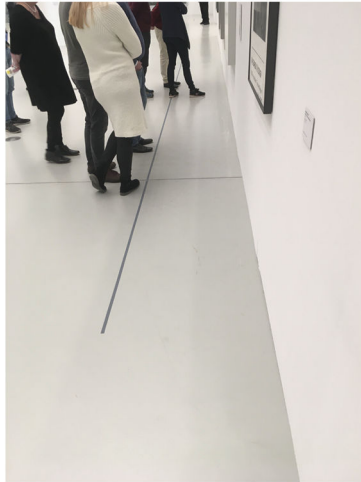
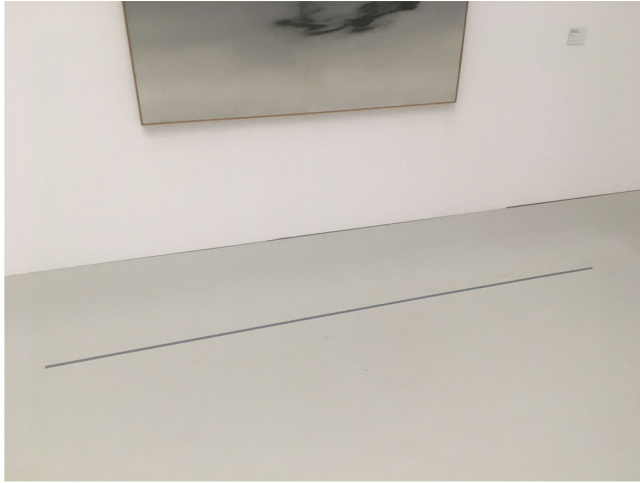
Vgl. Felia Brugger, *Laserscanner – der ideale Raum- und Objektschutz für Museen?*, Saarbrücken 2014.

16

Ausstellung „Baselitz – Richter – Polke. Die jungen Jahre der Alten Meister“, Deichtorhallen Hamburg, 13.09.2019–05.01.2020.

17

Didier Rykner, Tous les musées sont égaux, mais certains plus que d'autres, in: *La Tribune de L'Art* 3, 2018 (13.07.2023). Meinen Dank an Neville Rowley, Kurator an der Gemäldegalerie Berlin, der mich auf diesen Artikel aufmerksam gemacht hat.



[Abb. 7a-c]  
Deichtorhallen Hamburg, Ausstellung „Baselitz – Richter – Polke – Kiefer. Die jungen Jahre der alten Meister“, 2019, Fotos: Autor.



[Abb. 8]

Musée des Beaux-Arts de Lille, Millet-Retrospektive 2017. Links: Jean-François Millet, Un Vanneur, 1847-1748, Leihgabe aus der National Gallery, London; rechts: Jean-François Millet, Un Vanneur, 1848, Leihgabe aus dem Louvre, Paris, Foto: [La Tribune de L'Art](#) (13.07.2023).



dienen. Auch in diesem Fall geht es gewissermaßen um Klassenunterschiede, jedoch nicht der Betrachter, sondern der Museen.

Der Trend geht aber eindeutig in die entgegengesetzte Richtung: Viele Museen versuchen inzwischen, auf Abstandhalter zu verzichten. Ein Beispiel: In der ständigen Sammlung des Frankfurter Städel gibt es weder Barrieren noch Markierungen, und selbst durch extreme Annäherung an einige Gemälde gelang es mir nicht, einen hörbaren Alarm auszulösen. In der Rembrandt-Sonderausstellung im selben Haus allerdings waren vor einigen Werken flache Metallleisten in den Boden geschraubt, vor anderen nicht.<sup>18</sup> Nach meiner – nicht-repräsentativen – Beobachtung hielten die Besucherinnen zu den Werken *ohne* Markierung eher größeren Abstand, während die Markierungen dazu verführten, dicht an sie heranzutreten. Auch in der Rembrandt-Ausstellung war das einzige Werk mit einer physischen Barriere eine Leihgabe aus dem Louvre [Abb. 9].

Vor dem Hintergrund des allgemeinen Abbaus von Barrieren nimmt sich die Praxis des Louvre allerdings anachronistisch aus. Nicht nur, weil ‚Barrierefreiheit‘ das Gebot der Stunde ist, die Barriere somit zunehmend negativ besetzt ist. Sondern vor allem, weil sich der Verdacht, dass Abstandhalter eine anziehende Wirkung haben könnten, zu bestätigen scheint. Der *Verzicht* auf sie könnte daher eine Maßnahme sein, um die Betrachter auf Distanz zu halten.

### III. Unbedingte Distanz

Abstandhalter im Museum sind offenbar da, auch wenn sie nicht da sind. In ihnen materialisiert sich ein Distanzgebot, das auch ohne sie gültig bleibt. Warum aber muss zu Kunstwerken überhaupt Distanz gehalten werden? Die naheliegende Antwort – *um sie zu schützen* – erscheint wenig befriedigend; die kompliziertere Antwort führt tief die inneren Betriebsräume der Gesellschaft. Offenbar geht es darum, über einzelne Kunstwerke hinaus eine ganze Sphäre der Transzendenz zu sichern. Hartmut Böhme hat hier, mit Rückgriff auf den französischen Ethnologen Marcel Mauss, von der Sphäre der „unveräußerlichen Dinge“ gesprochen.<sup>19</sup>

In archaischen wie in modernen Gesellschaften, so die These, die es sich hier zu verfolgen lohnt, gibt es einerseits Dinge, die beständig zirkulieren, die getauscht, verkauft und benutzt werden. Diese zirkulierenden Dinge strukturieren soziale Beziehungen, sind die Grundlage jeglicher Wirtschaft und erzeugen symbolische Ordnungen. In den modernen Konsumgesellschaften wären dies

<sup>18</sup>

Ausstellung „Nennt mich Rembrandt!“, Städel Museum Frankfurt, 06.10.2021–30.01.2022.

<sup>19</sup>

Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Rowohlt 2006. Böhme bezieht sich sowohl auf Marcel Mauss, *Die Gabe* [1923/24], Frankfurt a. M. 1989 wie auch auf Maurice Godelier, *Das Rätsel der Gabe*, München 1999.



[Abb. 9]  
Städel Frankfurt, Ausstellung „Nenn mich Rembrandt!“, 2021. Links: Jan Victors, Junge Frau am Fenster, 1640, Leihgabe aus dem Louvre; rechts ebenfalls ein Gemälde von Jan Victors aus dem J. Paul Getty Museum, Foto: Autor.

allgemein die Waren, die ja nicht nur den Bedarf des täglichen Lebens decken, sondern durch die vor allem auch Prestige erworben und kommuniziert werden kann, und in deren konkreten Ausformungen verhandelt wird, was einer Gesellschaft wichtig ist.<sup>20</sup> Besonders hervorzuheben ist aber für Böhme, dass es „im Verhältnis zu allen Objekten, die zirkulieren, exklusive Objekte geben muss, die beharren. Sie sind vom Austausch ausgeschlossen, die entzogene Mitte, auf die hin alles relationiert ist: das Unveräußerliche, das das Heilige ist.“<sup>21</sup>

Für vormoderne Gesellschaften ist es leicht einsehbar, was diese ‚heiligen‘ Dinge sind: magische Gegenstände, von Schamanen behütet, oder Reliquien, die sich in der Hand der Kirche befinden und nur im Rahmen ganz bestimmter Rituale benutzt oder bewundert werden dürfen. Aber was wären ‚heilige‘ Dinge in unseren rationalen und säkularisierten Gesellschaften? Es ist die wichtige Beobachtung von Böhme, dass sich in der Moderne, die ja schon oft als eine Epoche der Entzauberung und Ent-Auratisierung beschrieben worden ist, neue transzendente Sphären gebildet haben. Offenbar benötigen gerade die Konsumgesellschaften, in denen sich die Mobilität der Dinge extrem erweitert und verstärkt hat, umso strenger geschützte Bereiche des Unveräußerlichen. Der dafür paradigmatische Bereich ist der der Kunst, genauer: der Museumskunst. In den Museen macht sich

die moderne Gesellschaft die ihr wertvollen Sammlungsobjekte einerseits unverfügbar wie andererseits dem ästhetischen Blick und der öffentlichen Kommunikation frei zugänglich [...]. Dafür wurden die Objekte fetischisiert, das heißt hier: für die Warenzirkulation gerade gesperrt, der praktischen Verwertung entzogen und auf den kulturellen Leitsinn der Distanz, das ästhetische Auge hin, präsentiert.<sup>22</sup>

Diese auf Dauer angelegte Sphäre der entzogenen Dinge hat eine wichtige soziale Funktion. Sie ist das kulturelle Gedächtnis, ohne das die alltäglichen, rasch zirkulierenden und nützlichen Dinge sinnlos wären; eine „Transzendenz-Versicherung“, auf die die Moderne wie jede Epoche zuvor angewiesen ist.<sup>23</sup>

Böhmes Bemerkungen machen deutlich, warum Kunstwerke im Museum auf Distanz gehalten werden *müssen*: Nicht einfach deshalb, weil sie wertvoll und schützenswert sind – das sind andere

20

Siehe dazu u. a.: Roland Barthes, *Semantik des Objekts* [1966], in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988, 187–198; Heinz Drügh, *Ästhetik des Supermarkts*, Paderborn 2015.

21

Böhme, *Fetischismus*, 293f.

22

Ebd., 356.

23

Ebd., 370.

Gegenstände auch –, sondern weil moderne Gesellschaften auf die strikte Trennung der beiden Sphären der „zirkulierenden“ und der „unveräußerlichen“ Dinge, der Kunstwerke und der Waren angewiesen sind. Ohne Zweifel handelt es sich bei dieser strikten Trennung um eine Ideologie: *Faktisch* wird die Grenze zwischen den zirkulierenden und den unveräußerlichen Dingen ständig durchbrochen, Kunstwerke sind schließlich immer schon auch Handelswaren gewesen. Dass die Ideologie aber wirkmächtig ist, sieht man schon daran, dass der Versuch, Museumsbestände zu verkaufen, zumindest in Europa einem Tabubruch gleichkommt und unweigerlich zu kontroversen Debatten führt. Museen, so heißt es bedauernd in einem Feuilletonartikel, dürften über einen Verkauf ihrer Kunstwerke nicht einmal nachdenken.<sup>24</sup> Tatsächlich erlaubt der International Council of Museums (ICOM) seinen Mitgliedern – und das sind alle Museen, die am Leihverkehr teilnehmen wollen – den Verkauf von Kunstwerken nur in Ausnahmefällen. „In no event“, heißt es da, „should the potential monetary value of an object be considered as part of the motive for determining whether or not to deaccession.“<sup>25</sup> Hier wird deutlich, dass die mächtigen Institutionen der Kunst sich aktiv bemühen, die Sphäre der „unveräußerlichen“ Dinge zu stabilisieren.

Es geht also nicht nur um die physische Distanz der Betrachterinnen zu den Kunstwerken. Diese physische Distanz – und mit ihr der Abstandhalter – ist vielmehr Ausdruck eines viel grundsätzlicheren Entzugs von Kunst aus der Sphäre des täglichen Lebens und der Warenzirkulation. Böhme spricht daher auch von einer „unbedingten Distanz“.<sup>26</sup>

Die unbedingte Distanz kann durch Barrieren oder Glasscheiben markiert werden, aber sie ist auf diese nicht angewiesen. Dem Distanzgebot entspricht ein tiefverwurzeltes gesellschaftliches Distanzbedürfnis zu als Kunstwerken gekennzeichneten Gegenständen.<sup>27</sup> Gezielte Verletzungen dieses Distanzgebots (wie etwa diejenigen der *Letzte Generation*) lösen daher auch dann große Nervosität aus, wenn die Kunstwerke an sich gar nicht gefährdet werden [Abb. 3]. Auf der anderen Seite löst das Gebot der unbedingten Distanz unweigerlich eine Sehnsucht nach Nähe aus. Vielleicht tritt man deshalb so gerne dicht an die Absperrungen heran?

24

Marcus Woeller, Lasst die Museen endlich auch Kunst verkaufen!, *Die Welt*, 12.12.2014 (27.07.2023).

25

ICOM, *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums*, 2019 (13.07.2023).

26

Böhme, Fetischismus, 357.

27

Es sei an dieser Stelle nur am Rande auf eine wichtige kunsttheoretische Konsequenz von Böhmies Überlegungen hingewiesen: Demnach haben musealisierte Kunstwerke zwar eine entscheidende gesellschaftliche Aufgabe, sie sind *notwendig* – zugleich ist es aber im Grunde unwichtig, *welche* Objekte als Kunstwerke ausgezeichnet werden.

Jedenfalls bleibt ungeklärt, ob Barrieren tatsächlich zur Sicherheit der Gemälde beitragen. Tatsächlich können sie sogar zum Problem werden. Im Netz kursieren Videos, in denen Besucher, die über Abstandhalter stolpern, schwere Beschädigungen an Kunstwerken verursachen.<sup>28</sup> In anderen Fällen werden Absperrungen willentlich als Waffe eingesetzt, um Gemälde zu zerstören – so etwa 2018 Ilya Repins *Iwan der Schreckliche* in der Tretjakow-Galerie in Moskau. Bei freistehenden Museumsbarrieren könne die Einheit aus Pfosten und Fußsteller zehn bis zwölf Kilo wiegen – „eine solide und wirkungsvolle Hiebwaaffe!“, heißt es dazu, nicht ohne Faszination, in einem Artikel.<sup>29</sup>

Als Hieb Waffen werden Abstandhalter zu Instrumenten extremer Annäherung. Der vielleicht berühmteste Fall ist der Angriff auf Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* in der Neuen Nationalgalerie in Berlin im Jahr 1982. Ein „manisch-depressiver Veterinärmedizinstudent aus dem Saarland“ hatte die Barriere aus ihrer Verankerung gerissen und das gerade erst erworbene Gemälde attackiert.<sup>30</sup> Was aber, wenn weder die Erkrankung, noch die saarländische Herkunft, noch der Studiengang des Angreifers ursächlich für dessen Tat war?<sup>31</sup> Die Sehnsucht nach Nähe, die sich hier gewaltsam Bahn gebrochen haben könnte, wurde schließlich vom Künstler selbst geschürt. Newman hatte dafür gesorgt, dass Abstandhalter von seinen Fans als Provokation verstanden werden mussten.

#### IV. Sehnsucht nach Nähe

Der Abstand zum Bild – das wurde bereits gesagt – ist nicht unschuldig. Distanzgebote und -bedürfnisse konkurrieren mit der Sehnsucht, dem Kunstwerk nahe zu kommen. Es lohnt sich daher, noch einmal darüber nachzudenken, was bei der Annäherung an Gemälde auf dem Spiel steht. Das soll hier am Beispiel einer Kunstrichtung geschehen, die entschieden mit der Abwesenheit von Abstandhaltern rechnet.

In einer Aufnahme, die 1950 in der Betty Parsons Gallery in New York entstanden ist, steht Barnett Newman vor einem seiner großformatigen Bilder [Abb. 10]. Mit konzentriertem Blick und ans

28

Siehe etwa Peter Lau, Wer lebt, stolpert, wer stolpert, lebt, in: *Spiegel Panorama*, 26.08.2015 (13.07.2023).

29

Wenn die Absperrung zur Waffe wird. Zerstörerische Attacke auf Gemälde, in: *Kultur Betrieb* 2, 2018, 55 (27.07.2023).

30

Roland März, *Barnett Newman – Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (27.07.2023).

31

Zur „Pathologie der Täter“ und speziell zu diesem Fall siehe Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998.



[Abb. 10]

Aaron Siskind, Barnett Newman at his exhibition at the Betty Parsons Gallery, New York, 1950, aus: *Barnett Newman* (Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art), hg. von Ann Temkin, Philadelphia 2002, 36.

Kinn gehaltener Hand, einer klassischen Geste des Kunstkenners, begutachtet er sein Werk aus einigem Abstand.<sup>32</sup>

Doch eigentlich war Newman zu diesem Zeitpunkt an anderen Rezeptionsweisen interessiert. Die Farbfeldmalerei, zu deren Protagonisten er gehörte, markiert in der bildenden Kunst eine folgenreiche Wendung zur ästhetischen Erfahrung. Im Gegensatz zu den Gemälden der Abstrakten Expressionisten wie Jackson Pollock, die als Ausdruck unbändiger – und oft genug männlich konnotierter – kreativer Energie gelesen werden konnten, rückte die Farbfeldmalerei die *Rezipienten* in den Mittelpunkt: sie sollten vor dem Gemälde eine Erfahrung machen. Das war keine ganz neue Idee. Schließlich gehört es zu den klassischen Topoi der philosophischen Ästhetik, dass die Kunst Erfahrungen produziere. Am Ende des 18. Jahrhunderts hatten Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck dieses Kunsterleben als eine innere, quasi-religiöse Rührung beschrieben. Äußerlich ruhig, war der ideale Betrachter im Inneren aufgewühlt. Er strebte eine beinahe mystische Vereinigung mit den Kunstwerken an. Die größten Kunstwerke, deklamierte der *kunstliebende Klosterbruder*, seien „nicht darum da, daß das Auge sie sehe, sondern darum, daß man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und atme.“<sup>33</sup>

Das alles gehört spätestens seit dem 19. Jahrhundert zur weithin akzeptierten bürgerlichen Ideologie der Kunstbetrachtung. Doch ebenso war es Teil dieser Ideologie, dass eine solche intensive Kontemplation auf physischen Abstand angewiesen war. In ein Bild „hineinzugehen“, in ihm zu „leben und atmen“, bedeutete selbstverständlich nicht, sich diesem *tatsächlich* maximal anzunähern. Ein solcher Nahblick, durch den die Gemachtheit des Bildes sichtbar geworden wäre, hätte den Effekt im Gegenteil zerstört.<sup>34</sup>

An dieser Stelle lohnt es sich, eine Unterscheidung einzuführen, die für Kunstwerke lange als wesentlich galt, nämlich die Differenz von physischer und ästhetischer Distanz. Was ästhetische Distanz ist, hat Georg Simmel um 1900 so beschrieben: Jede Kunst stifte eine Entfernung von der Unmittelbarkeit der Dinge. Es ist vor allem diese „eigenthümliche Entfernung des Kunstwerks von der Unmittelbarkeit der Erfahrung“, die Simmel zufolge dessen Kern ausmacht. In der „Soziologischen Ästhetik“ zieht Simmel eine Parallele zwischen diesem von der Kunst ausgehenden „Reiz der Distanz“ und einer gesellschaftlichen Tendenz, „die Dinge mög-

<sup>32</sup>

Zu Newmans strategischem Einsatz der Fotografie vgl. Wouter Davidts, *As Pointless as a Yard Rule. Barnett Newman and the Scale of Art*, in: Jennifer L. Roberts (Hg.), *Scale*, Bd. 2, Chicago 2016, 146–177.

<sup>33</sup>

Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, 162.

<sup>34</sup>

Vgl. Warnke, *Nah und Fern zum Bilde*.

lichst aus der Entfernung auf sich wirken zu lassen“.<sup>35</sup> Bezogen auf das Kunstwerk ist mir an dieser Stelle wichtig, dass die ästhetische Distanz, von der Simmel hier spricht, nicht mit der physischen Distanz identisch ist. Dem Kunstwerk als Betrachterin physisch nahekommen heißt noch nicht, die ästhetische Distanz zu überwinden. Auch für Walter Benjamins berühmt-berüchtigte Definition der Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ ist diese Differenz grundlegend.<sup>36</sup> Denn damit wird ja nichts anderes gesagt, als dass sich traditionelle Kunstwerke durch eine metaphysische Ferne auszeichnen, die auch durch tatsächliche Nähe zu diesem Kunstwerk nicht aufgehoben werden kann.

Benjamin deutet allerdings die Moderne ganz anders als Simmel, nämlich als geprägt von dem leidenschaftlichen Versuch, „sich die Dinge räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘“.<sup>37</sup> Diese unterschiedlichen Deutungen – Simmels Reiz der Distanz und Benjamins Wunsch nach Nähe – müssen sich aber nicht widersprechen. Sie deuten vielmehr darauf hin, dass es offenbar zentripetale und zentrifugale Kräfte gibt, die sowohl für Annäherungen an das Kunstwerk wie für ein Distanzbedürfnis sorgen. Seit den 1950er Jahren wurden diese Kräfte neu justiert.<sup>38</sup>

Exemplarisch zeigt sich das an Barnett Newman und der Rezeption seiner Werke. Die physische Distanz vor seinen Bildern – die er 1950 noch selbst eingenommen hatte – schien Newman mehr und mehr hinderlich. 1951, bei seiner zweiten Ausstellung in der Galerie von Betty Parsons, fanden die Besucherinnen am Eingang eine kurze Gebrauchsanweisung vor, die sich wie folgt las: „There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.“<sup>39</sup> Was er mit „short distance“ meinte, führte Newman einige Jahre später vor. Auf einer Fotografie stehen er und eine namentlich nicht genannte Begleiterin vor Newmans fünfeinhalb Meter breitem Gemälde *Cathedra* [Abb. 11]. Das Blitzlicht wirft die Schatten der beiden hart auf die Leinwand, und an den Füßen kann man erkennen, dass sie sich tatsächlich nur wenige Zentimeter von dem Bild entfernt befinden. Was sollte diese Form der extremen Annäherung bewirken?

35

Georg Simmel, Soziologische Aesthetik, in: *Die Zukunft* 17/5, 1896, 204–216.

36

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Berlin 2012, 15.

37

Ebd.

38

Siehe dazu auch Christoph Asendorf, *Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem der Distanz*, München 2005.

39

Zit. n. Max Imdahl, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III, in: *Gesammelte Schriften 1. Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a. M. 1996, 244–273, hier: 259.





[Abb. 11]  
Paul P. Juley, Barnett Newman and unidentified woman standing in front of *Cathedra* (1951)  
in his Front Street studio, New York, 1958, Peter A. Juley and Son Collection, Smithsonian  
American Art Museum, Washington, D.C., Image number JUL J0112534.

Newman, der seine Kunstproduktion mit einer umfangreichen Produktion theoretischer Texte begleitete, hatte dazu einiges zu sagen. Die Betrachter sollten vor seinen Kunstwerken existentielle Erfahrungen machen. Konfrontiert mit monotonen, aber durch mehrere Lasuren changierenden Farbflächen sollten sie ein Gefühl der Unendlichkeit verspüren und so eine Verbindung zu ihren eigenen „absoluten Gefühlen“ herstellen. Das Wort, das Newman für diese elementare Erfahrung benutzte, war aus der Geschichte der Ästhetik wohlbekannt: *the sublime*, auf Deutsch „das Erhabene“.<sup>40</sup>

Aus heutiger Sicht muss man sagen, dass es ein ziemlich smarter Schachzug von Newman war, die damals schon recht abgenutzte Kategorie des Erhabenen noch einmal hervorzukramen und damit seinen Farbfeldern eine durch die großen Namen der Philosophie abgesicherte Rezeptionsanweisung mitzuliefern. Kaum ein Kunsthörer ließ es sich in der Folge nehmen, dem Erhabenen vor den großformatigen Leinwänden nachzuspüren. Robert Rosenblum fühlte sich in die Unendlichkeit der kanadischen Tundra versetzt und sekundierte Newman mit dem Begriff des „abstract sublime“.<sup>41</sup> Auch Max Imdahl beschrieb sein Kunsterlebnis 1971 mit völliger Überwältigung. Newmans Malerei habe das Ziel, „den Beschauer durch das Erlebnis einer alle vertrauten Erfahrungen übersteigenden Erfahrung zu überwältigen“.<sup>42</sup> Wer nahe genug an Newmans Bildern herantrat, konnte – ja, *musste* – Imdahl zufolge vor ihnen also mehr erleben als irgendwo sonst. Das war, um es vorsichtig zu sagen, von der Betrachterin doch ziemlich viel verlangt.

Dass die Kunstkritik und -geschichte die Rezeptionsvorgaben des Künstlers so lange brav nachbetete, deutet darauf hin, dass hier nicht nur ein Angebot gemacht wurde, sondern dass darin ein Imperativ steckt: Sei überwältigt! Wer vor einem Newman nicht überwältigt und erschüttert ist, wer „den Schrecken des eigenen Selbst“<sup>43</sup> (auch dies ein Newman-Zitat) nicht verspürt, der macht offenbar etwas falsch. Caroline Jones hat die misogynen Untertöne, die im *sublime* der Abstrakten Expressionisten und Farbfeldmaler steckten, herausgearbeitet. Im einsamen Studio erschufen heroische Männer, die den amerikanischen *Spirit of the Frontier* internalisiert hatten, mythische Kunstwerke, in denen sie sich selbst als Natur-

<sup>40</sup>

Barnett Newman, *The Sublime is Now*, in: *Tiger's Eye* 1/6, 1948, 51–53. Vgl. Paul Crowther, *Barnett Newman and the Sublime*, in: *Oxford Art Journal* 7/2, 1984, 52–59.

<sup>41</sup>

Siehe Richard Shiff, *Until it Breaks*, in: *Notes in the History of Art* 29/1, 2009 (Special Issue in Memory of Robert Rosenblum (1927–2006)), 35–41 (25.08.2023).

<sup>42</sup>

Max Imdahl, *Who's Afraid*, 249.

<sup>43</sup>

Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, hg. von John P. O'Neill, New York 1990, 187.

gewalt erfahren.<sup>43</sup> Auch Eva Ehninger gehört zu den wenigen, die Zweifel angemeldet haben, ob das Erhabene überhaupt eine sinnvolle Kategorie ist, um Newmans Bilder zu fassen.<sup>44</sup> Von seinem Künstlerkollegen und -konkurrenten Ad Reinhardt wurde Newman allerdings schon 1954 als „holy-roller“ verspottet: als besserer Anstreicher also, dem es gelang, seinen mit der Farbrolle bemalten Leinwänden metaphysisch-religiöse Tiefe anzudichten. Newman, der seine eigenen Bilder gerne mit christlichen Offenbarungen verglich, fühlte sich davon offenbar getroffen: Er verklagte Reinhardt.<sup>45</sup>

Mir geht es aber eigentlich um etwas anderes, nämlich darum, dass diese normative Seite der Erfahrungsästhetik der Frage, von wo aus man die Bilder betrachten sollte, neue Dringlichkeit verlieh. Auffällig ist, dass Newman versuchte, die extreme Nähe zum Bild neu zu besetzen. Der Nahblick bedeutet hier nicht mehr kühle Analyse, er bezeichnet nicht die Umstellung des Blicks vom *Was* auf das *Wie* der Darstellung. Er soll im Gegenteil erst ein intensives Kunsterlebnis möglich machen. Nun ist der Blick aus der Ferne derjenige, der das ganze Bild prüfend in Augenschein nimmt [Abb. 10], während nur der Nahblick ein Eintauchen in die Farbfelder und damit die intendierte Erfahrung erlaubt.

Theoriegeschichtlich ist das schon deshalb bemerkenswert, weil damit offenbar der Versuch unternommen wird, die beschriebene Differenz von physischer und ästhetischer Distanz aufzuheben. Bei Newman ist von Simmels „eigenthümlicher Entfernung des Kunstwerks von der Unmittelbarkeit der Erfahrung“ nichts übriggeblieben. Vielmehr geht es genau darum: unmittelbare Erfahrung durch unmittelbare Nähe zur Leinwand zu erzeugen. Im Idealfall soll die Betrachterin oder der Betrachter dabei vergessen, überhaupt vor einem Bild zu stehen. In der Ästhetik und den Medienwissenschaften wird diese spezifische Form der Rezeption seit den frühen 2000ern unter dem Begriff der „Immersion“ diskutiert.<sup>46</sup> Aus dem Reiz der Distanz, der für Simmel den Kern der ästhetischen Erfahrung ausmachte, ist bei Newman ein Reiz der Nähe geworden.

Allerdings ließe sich argumentieren, dass auch bei der Farbfeldmalerei der 1950er Jahre Distanz nicht aufgehoben, sondern im

43

Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London 1996.

44

Eva Ehninger, *Man is Present. Barnett Newman's Search for the Experience of the Self*, in: Paul Crowther und Isabel Wünsche (Hg.), *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*, New York/London 2012.

45

Siehe Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld 2016, 124–125.

46

Siehe etwa Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci (Hg.), *Immersion in the Visual Arts and Media*, Leiden/Boston 2016. Vgl. auch die Veröffentlichungen des SFB „Affective Societies“, insb. Rainer Mühlhoff und Theresa Schütz, *Immersion, Immersive Power*, in: Jan Slaby und Christian von Scheve (Hg.), *Affective Societies. Key Concepts*, London 2019, 231–240.

Gegenteil betont wird. Das nahe Herantreten an die Leinwände macht ja umso deutlicher, dass man sie dennoch nicht berühren darf. Als Ding bleibt das Kunstwerk von der Betrachterin getrennt, den Nahsinnen entzogen, auf „das ästhetische Auge hin präsentiert“ (Böhme). Auch ohne Abstandhalter bleibt die „unbedingte Distanz“ gewahrt – und tritt bisweilen vielleicht umso schmerzlicher ins Bewusstsein.<sup>47</sup>

## V. Reiz der Distanz

Auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs wurde zur selben Zeit ebenfalls physische Nähe propagiert. Allerdings nicht zur neuesten Kunstproduktion – sondern wieder mal, hundertfünfzig Jahre nach Wackenroders *Herzensergießungen*, zu Raffael. Aus der Ferne könne man bei der *Sixtinischen Madonna* nur die Grundrisse der Figuren, nur den allgemeinen Rhythmus der Silhouetten erkennen, schrieb der Kunsthistoriker Michail Alpatow 1954 in der russischen Kunstzeitschrift *Iskusstwo*. „Man muss schon nahe an das Bild herantreten, um das Gesicht der Madonna und des Kindes deutlich wahrzunehmen, erst dann öffnet sich vor uns die reiche Welt ihrer tiefen menschlichen Gefühle.“<sup>48</sup> Der Blick aus der Ferne und der Blick aus der Nähe, wird hier gesagt, bringen unterschiedliche Aspekte des Kunstwerks zur Geltung. Die Bewegung des Betrachters zum Bild hin sei notwendig, weil sich das, was das Kunstwerk angeblich ausmacht, erst aus geringer Distanz offenbare. In Nalbandjans viel späterem Gemälde *Lenin in Dresden* scheint der Lenin-Figur dieses (von Alpatow zur Tugend erklärte) Verlangen nach Nähe eingeschrieben zu sein.

In Alpatows Bemerkung steckt – wie soll es anders sein – auch eine Kritik an der bürgerlichen Kunstwissenschaft, die im 20. Jahrhundert in eine Sackgasse geraten sei, weil sie, im Gegensatz zu ihrem sozialistischen Pendant, das Verständnis für den „gewaltigen menschlichen Inhalt“ von Raffaels Bild verloren habe. Übersetzt in Termini der Distanz bedeutet das: Die bürgerlichen Kunsthistoriker trauen sich nicht, nahe genug an das Bild heranzutreten, sie betrachten es mit kaltem Blick aus der Ferne. Wohingegen die sowjetischen Kunstwissenschaftler den richtigen, nahen Abstand zum Bild einnehmen, und so der Lage sind, dem Kunstwerk „seine

47

Auch „Cathedra“ (1951) [Abb. 11] wurde 1997 zum Opfer einer Attacke, diesmal allerdings mit einem Teppichmesser. Nach der Restaurierung wurde das Gemälde ab 2001 mit teilweise massiven Abstandhaltern im Stedelijk Museum, Amsterdam, ausgestellt. Vgl. Angela Matyssek, Überleben und Restaurierung. Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* und *Cathedra*, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, 49–69; Carol Mancusi-Ungaro, Landmarks Preservation. Conserving the Monochrome, in: *Artforum* 49, 2011, 340–343 (13.07.2023).

48

Michail Alpatow, Die sixtinische Madonna von Raffael [1954] (Sonderdruck aus: *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur* 4/14, 1955), Berlin 1955.

Bedeutung wiederzugeben“.<sup>49</sup> Tatsächlich hatte sich im Westen die Raffael-Begeisterung seit der Jahrhundertwende deutlich abgekühlt. Ulrich Pfisterer hat zuletzt darauf aufmerksam gemacht, dass Raffael nach 1900 „mit seiner Kunst zunehmend konservativen, bildungsbürgerlichen Staub auf dem ehemaligen Glanz anzusetzen“ begann.<sup>50</sup>

Zeigt sich etwas von diesem „Staub“ in den Bildern, die der Fotograf Richard Peter um 1967 in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister aufgenommen hat? Seine Bildserie dokumentiert die Distanznahmen und Annäherungen von Besucherinnen und Besuchern vor der ein Jahrzehnt zuvor restituierten *Sixtinischen Madonna* [Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 15]. Im Gegensatz zu manchen Besucherinnen aus dem russischen Raum, die bis heute betend und zuweilen auf die Knie fallend das Gemälde als kultisches Bild behandeln, wahrt das hier zu sehenden Publikum sorgsam den Abstand.<sup>51</sup> Auch in der DDR war das Kunstverständnis zu dieser Zeit eher bildungsbürgerlich geprägt; von der heißen Verehrung, wie sie Alpatow einforderte, sind diese Betrachter weit entfernt.<sup>52</sup> Vorsichtig scheinen sie sich im Raum zu bewegen, in Paaren und Gruppen vor dem Bild zusammenzufinden, bisweilen das Gespräch zu suchen.

Eine ganze Reihe von Motiven, die uns im Zusammenhang mit Abstandhaltern beschäftigt haben, tauchen in diesen Fotografien noch einmal auf. In den Sälen des Museums, die ansonsten durchgängig ohne Abstandhalter auskommen, ist nur Raffaels Bild durch eine großzügig im Halbkreis gezogenen Barriere als wichtigstes Kunstwerk des Museums markiert: Distinktion ist zweifellos eine der wichtigsten Funktionen von Abstandhaltern. Auch die historischen Kraftfelder lassen sich erahnen, die die Bewegungsrituale im Raum leiten und die Besucherinnen zuweilen in die Nähe der Absperrung führen. Sie übt eine eigene Anziehungskraft aus, die nicht mit derjenigen des Gemäldes zusammenfällt.

Und doch scheint sie die Bewegungen der Besucher kaum zu stören. Denn noch etwas wird in Peters Fotografien deutlich: Der Abstandhalter verhindert eine Nähe zum Bild, nach der gar nicht unbedingt verlangt wird. Das Distanzbedürfnis ist zuweilen größer als der Wunsch nach Nähe, der innere Abstandhalter fordert mehr Distanz als die raumgreifende Barriere. Eine Besucherin hat

<sup>49</sup>

Ebd., 20.

<sup>50</sup>

Ulrich Pfisterer, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm*, München 2019, 332.

<sup>51</sup>

Zur Sixtinische Madonna als russische Ikone siehe van Kann, Raffaels Madonna.

<sup>52</sup>

Siehe Christoph Kleßmann, Relikte des Bildungsbürgertums in der DDR, in: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka und Hartmut Zwahr (Hg.), *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart 1994, 254–270. Siehe auch Thomas Großbölting, Bürgertum, Bürgerlichkeit und Entbürgerlichung in der DDR. Niedergang und Metamorphosen, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 9/10, 2008, 17–25.



[Abb. 12]  
Richard Peter jun., Besucher vor der Sixtinischen Madonna von Raffael in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1967/68, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Richard Peter jun.



[Abb. 13]  
Richard Peter jun., Besucher vor der Sixtinischen Madonna von Raffael in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1967/68, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Richard Peter jun.



[Abb. 14]  
Richard Peter jun., Besucher vor der Sixtinischen Madonna von Raffael in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1967/68, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Richard Peter jun.





[Abb. 15]  
Richard Peter jun., Besucher vor der Sixtinischen Madonna von Raffael in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1967/68, SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Richard Peter jun.



[Abb. 16]  
Richard Peter jun., Besucherin mit Opernglas in der Dresdner Gemäldegalerie, 1967/68,  
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Richard Peter jun.



[Abb. 17]  
Richard Peter jun., Besucherin mit Opernglas in der Dresdner Gemäldegalerie, 1967/68,  
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Richard Peter jun.

Richard Peter gleich mehrfach fotografiert: Aus sicherem Abstand nimmt sie – es könnte sich um eine Ordensschwester in Freizeitkleidung handeln – ein Kunstwerk durch ein Opernglas in den Blick [Abb. 16 und Abb. 17]. Ist es die *Sixtinische Madonna*? Als Gegenfigur zum *kunstliebenden Klosterbruder* und zu all jenen historischen und gegenwärtigen Rezipientinnen, die den Gemälden mit Lupen oder Klebstoff zu nah auf den Pelz rücken, führt sie uns den Reiz der Distanz vor.

Jan von Brevern ist Professor für Kunst- und Kulturgeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar. Promoviert wurde er 2010 mit einer wissenschafts- und bildhistorischen Arbeit an der ETH Zürich. Forschungsstipendien haben ihn u. a. nach Wien, Rom und Los Angeles geführt. Er war langjähriger wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, wo er sich 2020 zum Thema „Natürlichkeit im 18. Jahrhundert“ habilitierte (erscheint 2023 als *Das natürliche Kunstwerk*). In seinem aktuellen Forschungsprojekt beschäftigt er sich mit Genres.