

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL

BEITRÄGE ZUR
KUNSTGESCHICHTE
UND VISUELLEN KULTUR

#3–2023

EDITORIAL OFFICE / REDAKTION

Katharina Böhmer
Beate Fricke

Redaktion der Zeitschrift
21: Inquiries into Art, History, and the Visual –
Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur
Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Mittelstrasse 43,
CH-3012 Bern, Switzerland

21-inquiries@unibe.ch
reviews_21-inquiries@unibe.ch
<https://21-inquiries.eu/>

EDITORIAL BOARD / HERAUSGEBERSCHAFT

Olga Acosta, Naman P. Ahuja, Beate Fricke, Ursula Frohne,
Celia Ghyska, Birgit Hopfener, Aaron M. Hyman, Karen Lang,
Karin Leonhard, Rebecca Müller, Kerstin Schankweiler,
Avinoam Shalem, Michael F. Zimmermann

ADVISORY BOARD / BEIRAT

Amy Buono, Lothar von Falkenhausen, Ivan Foletti, Johannes Grave,
Burglind Jungmann, Dipti Khera, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle,
Lihong Liu, Steven Nelson, Kirsten Scheid, Steffen Siegel,
Melanie Trede, Lisa Trever, Patricia Zalamea Fajardo

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY THE DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

This journal is published at arthistoricum.net,
Heidelberg University Library 2023, under the Creative
Commons Attribution License CC BY-NC-ND 4.0

The electronic open access version of this work is permanently available on
<https://www.arthistoricum.net> and <https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3>

Text © 2023, the authors.
Cover & Layout © Kaj Lehmann, Zurich/Switzerland.

ISSN 2701-1569 / eISSN 2701-1550



 arthistoricum.net
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL

BEITRÄGE ZUR
KUNSTGESCHICHTE
UND VISUELLEN KULTUR

DISTANZ

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3>

EDITORIAL
DISTANZ. EIN ANNÄHERUNGSVERSUCH
Jan von Brevern & Anna Degler
349

ARTICLES – ARTIKEL

PALMS, POWER, AND POLISHED METAL.
MEDIEVAL DOOR KNOCKERS UP CLOSE

Tina Bawden
363

BOUNDARY ISSUES.
DISTANCE AND DISTINCTION IN LUTZ BACHER'S
SEX WITH STRANGERS

Susanne Huber
399

DISTANZBEDÜRFNISSE.
ABSTANDHALTER IM MUSEUM

Jan von Brevern
429

GEFÜHLTE NÄHE.
ZUR MEDIENGESCHICHTE VON *TESTIMONIAL IMAGES*
Tanja Prokić & Kerstin Schankweiler
465

DISTANZ ZEIGEN, NÄHE ERZEUGEN.
ZU DEN EREMIT:INNEN-GRAFIKEN NACH
MAERTEN DE VOS

Annette Kranen
489

AUF DEN LEIB GERÜCKT.
GLITSCHIGE KÖRPER IN DER KUNST(-HISTORIOGRAFIE)
DER FRÜHEN NEUZEIT

Anna Degler
529

REVIEWS – REZENSIONEN

ALESSIA FRASSANI (ED.), *VISUAL CULTURE AND INDIGENOUS AGENCY IN THE EARLY AMERICAS*

Maya Stanfield-Mazzi

557

JULIANE NOTH, *TRANSMEDIAL LANDSCAPES AND MODERN CHINESE PAINTING*

John Clark

563

MECHTILD WIDRICH, *MONUMENTAL CARES. SITES OF HISTORY AND CONTEMPORARY ART*

Adair Rounthwaite

571

ILEANA PARVU, *LA CONSISTANCE DES CHOSES. PETER FISCHLI, DAVID WEISS ET LE TEMPS RETOURNÉ*

Clara Pacquet

579

EDWARD S. COOKE, JR., *GLOBAL OBJECTS. TOWARD A CONNECTED ART HISTORY*

Yasmine Yakuppur

585

LARISSA BUCHHOLZ, *THE GLOBAL RULES OF ART. THE EMERGENCE AND DIVISIONS OF A CULTURAL WORLD ECONOMY*

Kitty Zijlmans

589

DARIO & LIBERO GAMBONI, *DAS MUSEUM ALS ERFAHRUNG. REISEDIALOGE ÜBER KÜNSTLER- UND SAMMLERMUSEEN*

Eva-Maria Troelenberg

595

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‘ beizuwollen. 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 Austragungs-ort 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, Berührungen 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 Distanzschaften zwischen sich und der Außenwelt“, leitete Aby Warburg 1929 seinen Mnemosyne-Atlas ein, „durf 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 Distanzschaften 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 Kompromissfigur 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 Gegen teil 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 Distanz vermögen 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, stiftet 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 „Distanzirung“ [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 Ideale*, Berlin 2020 sowie Kristin Marek und Carolin Meister (Hg.), *Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie*, Paderborn 2022.

¹⁷

Kia Vahlund, 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 hervorzu bringen 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 Brevern*s 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 Abstandhaltern 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 wahrgenommenen 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 selbtkritische 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 Parteinaahmen 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.

ARTICLES BEITRÄGE

PALMS, POWER, AND POLISHED METAL

MEDIEVAL DOOR KNOCKERS UP CLOSE

Tina Bawden

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 363–397

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99099>



ABSTRACT

A point of perceptual interest and sensory interaction, figural door knockers offer a possibility for examining diverse notions of proximity and distance for medieval doors. The article approaches thresholds through door knockers, their functional, ecclesiastical, legal, pictorial, and material contexts. It analyses the historiated doors at San Zeno, Verona, with their door knockers surrounded by pictorial instances of healing and salvific as well as transgressive or illicit touch. A solitary door knocker in the Victoria and Albert Museum likewise offers a range of possible interpretations. These fittings, their images, visual echoes, and associations contribute to the threshold as a complex and contrastive space, entangling past and present.

KEYWORDS

Threshold; Medieval doors; Door knockers; Senses; Touch; Bronze; Metalwork.

I. Introduction. “A World within Hand’s Reach”

A 1930 photograph by surrealist Lee Miller shows, obliquely and through a glass door, a manicured hand wearing a ring, placed upon a door handle [Fig. 1]. We see the arm outstretched, fingers curled around the handle, though not exerting enough strength to push it down completely. The connecting frame of the door is not visible, the panes of glass within the door and beyond reflecting a seemingly continuous scene of traffic and a row of trees against the dark interior. It remains unclear whether the door is being held open at arm’s length for someone to pass through, or whether the hand has only just reached out to begin pushing it open. The photograph is entitled “Exploding Hand”, and indeed, at first we might see sparks erupting from the hand itself, their trajectories traced by the photographic medium.¹ Closer inspection reveals that this is not a phenomenon of light captured by the camera, but a material phenomenon documented by it: the many scratches on the glass door create a fuzzy area with spidery threads and long gauges issuing from it, partially obscuring both handle and hand. Realization dawns that these scratches must have been made by hands similar to the one here, hands wearing hard rings capable of creating this sort of damage when knocking against the glass in the act of reaching for and turning the handle.

Miller’s pun relies on perspective. In recognizing the joke, we swap the indexicality of light in photography (explosion) for the traces of the door’s past use (scratches), an optical for a material phenomenon. Her framing of the shot fuses the past, the material, and the fleeting everyday moment. Where body and object collide, both in the handling of the door and in her photograph, an excess of action becomes visible as a result. It is the transparency of the glass door, doubled by the camera lens, which is framed to highlight the liminality of the moment.

Glass door and door handle are, of course, both modern items, the latter characterizing – perhaps, according to Bernhard Siegert – the “epoch of bourgeois architecture”, situated historically at the far end of the old era of the “nomological door” within which my examples in this article are firmly positioned.² My concern in the following is with door fittings only superficially similar to the door handle in their approximate placement and partial mobility: in the Middle Ages, door knockers are a feature predominantly found on the doors of religious buildings, and their best-known form remained extant since antiquity, a mask in the shape of a lion holding the

¹

For a discussion of the photograph in the context of Miller’s work, see Katharine Conley, *Surrealist Ghostliness*, Lincoln, NE/London 2013, 95f.

²

Bernhard Siegert, *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, New York 2015, 202, 201.



© www.leemiller.co.uk

[Fig. 1]

Lee Miller, Exploding Hand, 1930 © Lee Miller Archives, England 2019. All rights reserved www.leemiller.co.uk.

knocker (usually a ring) in its mouth [Fig. 2].³ They were neither purely practical nor simply representative. By protruding from the surface of the door, door knockers offered a point of interest and interaction; my article explores the ramifications of this premise for the study of medieval thresholds and their imagery.

Despite the obvious differences to a medieval door and its fittings, Miller's photograph introduces several themes addressed in the following article. The first is the threshold as a sensory space. Medieval door knockers, like modern door handles, invite proximity and even touch; grasping the ring is a response elicited by their shape and placement. They are a point of actual or imagined physical contact between someone approaching the door and the door itself. This has repercussions for both the materiality and perception of doors. As Miller's photograph demonstrates for the door handle, touch in turn draws visual and auditory senses along with it (think rings scraping against the glass). A second – connected – theme is that of the traces left by frequent and enduring use, which render touch visible. The realization that rings with hard stones must have gouged these scratches into the glass gives us quite specific information about the door's users.⁴ Its material manifestations, resulting in visibility and legibility, however, do not enable us to formulate a precise date range for these practices of touch by any of the methods usually employed by (art/cultural) historians. While past touch is just as elusive as other past sense perceptions, it can have enduring material consequences.

Constance Classen has argued that visual and tactile proximity is characteristic of medieval art and literature, which "disdained distant views in favor of intimate, close-up depictions of a world within hand's reach".⁵ Perception itself was considered dependent on proximity or even contact. It is this notion, the preference of the close at hand, easily brought about by the invitation to touch formulated by the door knockers, which informs my readings of a medieval historiated door and a solitary extant door knocker. In the following, I connect the semantics of the threshold, its gestural codes, legal connotations, and iconography, with the somatic perception enabled by the door knocker. A first part gives an overview of the functional and gestural contexts for church doors and door knockers to establish opportunities and contexts for perceptual engagement with them. A second part follows the haptic pull of the two door knockers on the bronze-paneled door at San Zeno in Ver-

³

For a historical overview of European examples, see Ursula Mende, *Die Türzieher des Mittelalters*, Berlin 1981, 128–136; also for her catalogue of 212 medieval examples, which remains fundamental.

⁴

The Lee Miller Archive gives the location as "Guerlain Parfumérie".

⁵

Constance Classen, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Urbana/Chicago/Springfield, IL 2012, 123. Cf. Chris Woolgar, The Social Life of the Senses. Experiencing the Self, Others, and Environments, in: Richard G. Newhauser (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, London 2014, 23–43, here 24.



[Fig. 2]

Door knocker, Adel, Leeds (Yorkshire, UK). The door knocker in use in the picture is a replica of the original, dated around 1200, which was stolen from this church door in 2002.
Photograph: Tina Bawden, 2016.

ona (ca. 1138) to ask how its much-studied imagery presents itself from this position and point of view, spotlighting scenes close by within the monumental program which resonate with the knockers' imagery and the practices associated with them. No secure location or contextual imagery is known for the solitary lion door knocker (twelfth century) which I analyze in the third part of my article, therefore forcing a close analysis from the outset, which, however, likewise reveals polyvalences at play in its figural pair.

Approaches to the famous medieval historiated bronze and wooden doors have usually made sense of them by elucidating the underlying structure and logic of their often intricate iconographic programs. Understanding a "program" – a problematic concept for the historiated doors at San Zeno – thus takes the perspective of an ideal overview. The alternative reading offered here is necessarily partial, but by moving in on the door, it alerts us to complex narratives of desire, hope, and ultimately exclusion. Getting up close to the images in this case highlights instances of distancing as well as enticement, in addition to enduring practices of touch. It allows parsing the textual, visual, and material space of the medieval threshold in its entanglements between authoritative regulations (ecclesiastical and legal) and enduring practices (of touching), the mechanics of proximity and the aesthetics of distance.

II. The Medieval Church Door and Its Functions

Demonstrating the importance of object affordance, the shape, size, and placement of door knockers can serve as indicators for their intended function. In Scandinavia, for example, thicker upsets are added to the rings and enable use as a knocker.⁶ Islamic examples from the twelfth century CE onwards are likewise treated as functional door knockers.⁷ In these medieval traditions, animal heads keep the handle in its position. In contrast, examples from classical antiquity and most of those from central Europe in the Middle Ages have a simple smooth circular ring resting in a lion's mouth. Where the ring is extant along with the head, it often turns within its hold, thus making it not very stable mechanically. These "door knockers" were therefore neither intended to be used for knocking, nor to help with the task of opening the door: Although most church doors open towards the interior, the masks with their rings were often placed

⁶

Lennart Karlsson, *Medieval Ironwork in Sweden*, 2 vols., Stockholm 1988, here vol. 1, 347–360 on ring handles.

⁷

The copper alloy knockers that adorned the doors of the Great Mosque (Ulu Cami) of Cizre have two entwined and confronted dragons whose tails end in birds' heads as the knocker handle, and a mask as the knob: first half of the thirteenth century. Türk ve Islam Eserleri Müzesi in Istanbul, Inv. No. 3749. Cf. The illumination of a similar door knocker from the Diyarbakr palace, in a copy of al-Jazārī, *Kitāb fī ma'rīfat al-hiyāl al-handasiyya* (Book of knowledge of ingenious mechanical devices, ca. 1200), Anatolia. Istanbul, Topkapi Sarayı Müzesi, Ms. Ahmet III, A.3472, fol. 165b. For a reproduction of each, see Sara Kuehn, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Leiden/Boston 2011, fig. 83 and fig. 134.

centrally, a position not suited to pushing on a heavy door to open it. In addition, most big church doors were locked from the inside. The physical action these rings allow is more one of pulling rather than pushing.⁸ Where there are multiple rings, for example on Italian and Scandinavian doors, they are often thought to have had representative and apotropaic functions, and the sound made by the metal rings upon movement of the door was thought to dispel evil spirits.⁹ Extant examples therefore provide a heterogeneous picture of purpose, placement, and design.

Door knockers contribute to the symbolism and tradition of church doors in ecclesiastical, moral, and legal contexts. It is important to keep in mind a catalogue of potential functional contexts for doors and their fittings, which resist unilateral interpretation. Rings, as well as the imagery of the door, were part of the intersecting and concentrically arranged spaces of the threshold proper, the atrium, narthex, or porch in front of the entrance, the church building, the façade, and often the open space in front of a cathedral or larger urban church. Their visibility and accessibility meant that church portals were sites for various important functions in the Middle Ages.¹⁰ As entrance into a church and therefore sacred space, the portal functioned as a station in liturgical and ritual contexts, such as the feast of the dedication of the church or processions on other feast days. The atrium was a place for catechumens or penitents to wait for admittance in the context of particular liturgical rituals.¹¹ Church asylum was formally introduced at the Council of Orange in 441, and sanctuary seekers presented themselves and were defended at the door, the practicalities confronted with changing notions of sacred space into the Carolingian era.¹² Grasping the ring at a church door was not only a sanctuary-seeking gesture, but also one associated with an oath being spoken, or taking possession of a

8

In German, the term “Türzieher” has accordingly prevailed. Mende, *Türzieher*, 10.

9

Karlsson, Ironwork, vol. 1, 309–311. In addition, these rings are often placed so high up that they cannot be touched from a standing position.

10

See also Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Cologne/Vienna 2014, 194–205.

11

Most recently discussed for the fifth-century doors of Santa Sabina in Rome as a soundscape by Ivan Foletti, Singing Doors. Images, Space, and Sound in the Santa Sabina Narthex, in: Bissara V. Pentcheva (ed.), *Icons of Sound. Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art*, New York/London 2021, 19–35.

12

See the famous debate between Alcuin of York and Theodulf, bishop of Orléans, over a fugitive cleric seeking asylum at St. Martin of Tours in 801/802 CE: Samuel W. Collins, *The Carolingian Debate over Sacred Space*, New York 2012, esp. 1–5; for the notion of sacred space, see Miriam Czock, *Gottes Haus. Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins Frühmittelalter*, Berlin 2012. One of the best-known later transgressions of asylum was the murder of Thomas Becket 1170 in Canterbury cathedral. On asylum, see William Jordan, A Fresh Look at Medieval Sanctuary, in: Ruth Mazo Karras, Joel Kaye, and E. Ann Matter (eds.), *Law and the Illicit in Medieval Europe*, Philadelphia 2008, 17–32.

house (*traditio per anulum*).¹³ Door knockers are extant at sites which are known for their role as sanctuary, for example in Durham, a place of chartered or special sanctuary.¹⁴

The interdependence of ecclesiastical and legal acts and gestures is revealed by medieval church door practices, even though it is seldom possible to establish a clear correlation between textual sources and the extant fabric. Adjacent to an open place of assembly – e.g., marketplace – church portals could serve as “courtroom”, providing a backdrop of authority and enough space for witnesses of the proceedings.¹⁵ Practices can often be traced through repeated decrees against them, so that the practice of holding court in the forecourt of the church (*in atrio ecclesiae*) can be assumed from Carolingian times, even though sources increase from the eleventh century onwards.¹⁶ Legal sources often refer to red doors in this context. Many wooden doors have extant traces of red pigment, however, without being otherwise documented as a place of law.¹⁷ In the *Schedula diversarum artium*, where doors are treated along with altarpieces, Theophilus describes in detail how to paint doors red, indicating that this was a convention.¹⁸ The association with judgment must have struck a particular chord with viewers at portals visualizing the Last Judgment and related eschatological themes, though a thematic connection between the portal as place of law and its iconography was not established as a rule.¹⁹ As a place of legal

¹³

Cf. Hans R. Hahnloser, Urkunden zur Bedeutung des Türrings, in: Werner Gramberg, Carl Georg Heise, and Lieselotte Möller (eds.), *Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 1959, 125–146, with sources. Mende, Türzieher, 161–167.

¹⁴

John Charles Cox, *The Sanctuaries and Sanctuary Seekers of Mediaeval England*, London 1911.

¹⁵

Barbara Deimling, The Courtroom. From Church Portal to Town Hall, in: Wilfried Hartmann and Kenneth Pennington (eds.), *The History of Courts and Procedure in Medieval Canon Law*, Washington 2016, 30–50.

¹⁶

Deimling, The Courtroom, 33.

¹⁷

Even historiated wooden doors seem to have been painted this color, as in Le-Puy-en-Velay (1143–1189) or Cologne (ca. 1050).

¹⁸

Book I, Ch. 17–20: “De tabulis altarium et ostiorum...” – “De rubricandis ostiis et de oleo lini”. Edition: *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift “De diversis artibus” in einem Band*, ed. Erhard Brepoli, Cologne/Weimar/Vienna 2013, 64–66. Translation: *On divers Arts. The Treatise of Theophilus*, transl. and introd. by John G. Hawthorne and Cyril Stanley Smith, Chicago 1963.

¹⁹

There are correspondences in Strasbourg, where a sculpture of the enthroned judge Salomon, equipped with a sword (one of the objects present at medieval court) is placed centrally between the two south portals. On Strasbourg: Adalbert Erler, *Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Frankfurt a. M. 1954. On swords and other objects of interest to legal archaeology, see Heiner Lück, Der Magdeburger Dom als Rechtsort. Eine rechtsarchäologische Annäherung, in: Wolfgang Schenkluhn and Andreas Waschbüsch (eds.), *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext* (Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums zum 800-jährigen Domjubiläum in Magdeburg vom 1. bis 4. Oktober 2009), Regensburg 2012, 297–308. Other relatively secure cases where

authority, both ecclesiastic and secular, the portal was an area for publicizing various further economic and social “contracts” such as official weights and measures for wares sold at the adjacent market-place (incised at Freiburg cathedral 1270–1320). There are several cases of inscriptions on doors adopting legal language to announce privileges (Willigis’s bronze doors, Mainz 1135; Worms 1182) or charters (Speyer 1111).²⁰ A ring from Forsa (Hälsingland, Sweden) preserves a runic inscription with what is thought to be a legal text, denoting payment for transgressions.²¹

Very few door knockers make their potential function in legal contexts explicit in this way, and the apotropaic significance of the lion mask has been emphasized more frequently than the web of practices and gestures the rings were bound into as elements of the door. It seems clear that the Carolingian lion head examples at Aachen and Mainz refer back to antique types and topics like imperial authority, while in the twelfth and thirteenth centuries the motif seems to have frequently been manipulated to allow a wide variety of connotations. Some of these can, in parallel to the sculpture of the time, be traced to the varied symbolism and characteristics of the lion and related beasts or lion-related figures and themes in mythology and the Bible. More widely, they partake of the less text-based, visual world of the (church) threshold with its topics of moral struggle and judgment, but also orality and the fear of being bitten, devoured, and ingested, themes of physical strength and stability. One example of this is door knockers interpreted as the mouth of hell, with the heads of souls protruding out of the beast’s maw along with the ring [cf. Fig. 2], which therefore according to apotropaic function might have been thought to reflect and thus protect against ending up in hell.²² The possibility and enticement of touching this threatening image is key to the way it works.

III. Power and Transgression. Verona

The twelfth-century door of San Zeno, Verona, is historiated by way of rectangular panels of bronze reliefs attached to the wooden

iconographic program and court activity coincide: Bamberg, Freiberg (Goldene Pforte), Freiburg, Léon.

²⁰

Lück, Magdeburger Dom als Rechtsort, 301. For Freiburg, cf. Deimling, The Courtroom, 37. Mainz: Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, 2nd rev. ed., Munich 1994, 25–27.

²¹

Karlsson, Ironwork, vol. 2, cat. no. 112, 129–130. Transcription and dating are controversial (ninth–twelfth century).

²²

Examples: Novgorod, Halle an der Saale, Czerwińsk, Hadmersleben (Mende, Türzieher, 240–242, cat. nos. 78–81); Norwich, Adel (Leeds), York (Mende, Türzieher, 276–277, cat. nos. 153–156).

core [Fig. 3].²³ Openwork bars with masks at the crossings form the panels' borders. The panels themselves are believed to have been made in at least two consecutive campaigns. Those of the so-called first style are mainly located on the left wing of the door and are usually assumed to have been finished around 1100, while most of those of the second style are found on the right side and may date as late as the end of the twelfth or early thirteenth century.²⁴ There are duplicate scenes, for example the expulsion of Adam and Eve in the bottom row of the left and the top row of the right door, which is even found a third time in the façade stone reliefs flanking the portal. Each of these instances is part of a new campaign. Repetition and accumulation were evidently taken into account, maybe even actively intended as a sign of respect for the older material.²⁵ The main sources of iconography on the doors are the Bible, with scenes from Genesis and the life of Moses. Around the door knockers on either side, there are scenes from the life of John the Baptist and the *vita* of St. Zeno, the patron saint. More allegorical scenes are also found in this lower, more accessible part of the doors.²⁶ Even though a homogenous "program" was therefore never the aim, placements of scenes are oriented towards viewers, and the following analysis shows that some references to or echoes of older scenes may have been intended after all.

The door knockers themselves are treated in the same way as the narrative reliefs, occupying a rectangular panel each but fashioned in higher relief and with a larger opening to house the ring. They combine both human and animal elements, the left mask more recognizably human with its beard, mustache, and cap of hair, but with small animal ears like those of the more lion-like mask on the right. Above the bearded humanoid head two snakes form an arch, echoing the shape of the ring below (now lost) [Fig. 4]. The tips of their tails meet above the head's crown, their mouths biting

23

The doors are 498 cm in height, with the left door 193 cm wide, and the right one 187 cm. The forty-eight large panels measure roughly 34 × 27 cm, and narrower and smaller panels are placed along the inner frame of the door. On this door, see Waltraud Neumann, *Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona*, Frankfurt a. M. 1979; Chiara Frugoni, La Porta di Bronzo della chiesa di San Zeno a Verona, in: Andrea Castagnetti and Gian Maria Varanini (eds.), *Il Veneto nel medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, 163–208; Mende, Bronzetüren, 57–73; Itai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge 2016, 110–124; Fabio Coden and Tiziana Franco, *San Zeno. Le porte bronzee*, Sommacampagna 2017.

24

Mende sees them bound to the "Zeitstil" of Wiligelmus and Nicolaus, whose work on the façade reliefs at San Zeno is dated 1138/39; Mende, Bronzetüren, 61. According to Weinryb, "some of the panels were produced as early as the 1080s, and others are the products of the early years of the thirteenth century". Weinryb, Bronze Object, 112.

25

There are many examples of "programs" being added to, expanded, or duplicated in medieval art, and reasons for this have not been systematically studied. Manuscript example: An Irish "pocket gospel" from ca. 750 with a portrait of Luke on fol. 22v, to which another portrait of Luke was added in the second quarter of the tenth century on fol. 22v (London, British Library, Add. MS 40618).

26

These include: the archangel Michael fighting the dragon in the lower right corner, the tree of virtues and vices, and the personifications of Terra and Mare.



[Fig. 3]

Bronze door, west portal of San Zeno, Verona, ca. 1138 © Bildarchiv Foto Marburg / Frieda Dettweiler, Menzel. Photograph taken 1937.



[Fig. 4]

Left door with door knocker, west portal of San Zeno, Verona, ca. 1138. Photograph: Tina Bawden, 2007.

into the ears.²⁷ Another animal head issues from the mouth, once keeping the ring in place. It faces forward, either biting the bearded mask's tongue, or extending its own tongue to curl back towards the open mouth.²⁸ In either scenario, both ears and tongue of this figure are occupied by beasts, a clear indication of corruption by sin.²⁹ Beset by beasts and yet offering a ring itself, this figure embodies the interlaced medieval understanding of sin as both self-inflicted and incidental. The image is neither purely threatening, nor does it hold the promise of redemption – it is both. Someone reaching for this ring brings their hand close to a head beset by evil snakes and beasts at different orifices. At the same time, holding the ring lodged behind one of these beast's heads invites the (mental) image of freeing the bearded figure from this particular parasite by pulling on the ring.

The image of lending a helping hand has a visual echo in a scene nearby: three panels further to the right, St. Zeno works a miracle on a possessed princess, daughter of the emperor Gallieno [Fig. 5].³⁰ In the garb of a bishop, he holds her left hand at the wrist, speaking a blessing which causes her to recoil physically, releasing a small snake-encircled demon from her mouth. Her right arm is held back by an assisting deacon. The liberation from evil is here formulated pictorially as a very manual task, performed by a saint-bishop legitimized by hagiography.³¹ The bronze body of the princess, her stomach and chest, has been polished by frequent touch, raising questions of motive. This example makes it very clear that with regard to historical touch, we necessarily flounder in the dark: was this a way for visitors to align themselves with the princess, expressing their hope to be likewise unburdened from evil with the help of St. Zeno whom they could pray to as intercessor on behalf of their souls within this church? Or is this the result of a more desiring kind of touch? The princess assumes a posture of strong movement, which is explained by the exorcism performed by the churchmen framing and controlling her, but which in and of itself also had negative connotations in medieval visual culture. One register below on the adjacent door, the acrobatic and annular posture

²⁷

Neumann, Studien, 33, reads them as whispering.

²⁸

Coden and Franco, *Le porte bronzee*, 63, read it as the canine animal's tongue.

²⁹

The figure is bearded, and this may have given contemporaries an indication of whether its sin was to be associated with a particular belief or ethnicity, and thereby meant as a visual polemic against a particular community in Verona or further afield. To my knowledge, this has not been discussed for Verona, and styles of hair and beards were associated with various groups of people at different times, cf. Ian Wood, Hair and Beards in the Early Medieval West, in: *Al-Masāq* 30, 2018, 107–116.

³⁰

Vita Zenonis, in: *Acta Sanctorum*, vol. 10, Apr. II (April 12), Antwerp 1675, 70–71.

³¹

For an analysis of the pictorial construction of the holy bishop, see: Valerie Figge, *Das Bild des Bischofs. Bischofsvitzen in Bilderzählungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, Weimar 2000.



[Fig. 5]

Right door with door knocker and St. Zeno healing the princess two panels further to the right, west portal of San Zeno, Verona, ca. 1138. Photograph: © Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer, Irmgard Ernstmeier-Hirmer.

assumed by the dancing Salome gives an example of an even more extreme figure of physical movement [see Fig. 4]. Her dance, along with all dancing, was itself highly ambivalent within medieval cultures: “The motif of the dancing girl who receives a trophy in the form of a gorgonic head is [...] complex and paradoxical: disease-carrying, epileptic, and eroticising.”³² The princess presents a milder visual echo of Salome’s movement, but the impulse to touch her body, revealed in its polished metal, would stem from a similarly complex range of feelings between hope (for healing) and desire. This kind of touching might not have been envisaged, perhaps, but was equally possible and probable in heavily frequented and multi-purpose spaces such as church buildings and church entrances.³³

Images centering on touch abound on this door, and as Ittai Weinryb has argued regarding bronze objects generally, there is a production side to this. In the number of figures projecting out of the door in iconographically unusual poses, we can easily see traces of the flexibility and malleability inherent in shaping the wax model for cast bronze, and the way in which the model-makers capitalize on this.³⁴ One example is that of Satan in hell on the same level as the door knockers, whose figure leans out of the panel, turned towards the viewer standing in front of the closed door [see Fig. 4]. The dexterity invested in shaping these small sculptures in the round finds its parallel in a pictorial focus on touch: Christ has opened the gates of hell, and seizes Adam’s wrist, who in turn pulls Eve along behind him, while (partially extant) devils try to hold them back. This tactile chain of release from hell parallels and reverses that of the expulsion of Adam and Eve from paradise one register below at the bottom of the door, where the angel lays his hand on Eve’s shoulder, who in turn touches Adam. The overall impression is that of a very physical and especially tactile side to the fight with sin and sinfulness; touching the rings of the door knockers should be seen in this context.

There is even a scene revolving around the use of a door knocker, and it is worth examining its complexities closely to see what the pictorial rendering of a gesture may add to the legal and ecclesiastic contexts described above. Within the sequence of

³²

Barbara Baert, *Interruptions and Transitions. Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Leiden 2019, esp. ch. 5 “When the Daughter Came in and Danced. Revisiting Salome’s Dance in Medieval and Early Modern Iconology”, 169–220, here 197.

³³

For an analysis of the multiple mundane actions taking place in Chartres cathedral, among them lovers’ meetings and prostitution, see Dawn Marie Hayes, Mundane Uses of Sacred Places in the Central and Later Middle Ages, with a Focus on Chartres Cathedral, in: *Comitatus* 30, 1999, 11–37. On entrances as sites of somatic imagery in monastic contexts of the twelfth century, see the fundamental Michael Camille, Mouths and Meanings. Towards an Anti-Iconography of Medieval Art, in: Brendan Cassidy (ed.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton, NJ 1993, 43–57.

³⁴

Weinryb, Bronze Object, esp. 47–51 (on Hildesheim objects). Among the most unusual figures iconographically in Verona would be that of Christ washing the Apostles’ feet, who is shaped almost fully in the round and seen from the back.

scenes from Abraham's Old Testament story, a two-part panel features Abraham speaking with three angels above, and an exchange between Abraham and a woman standing at the entrance to a house, within which we can see a second woman listening from between two columns [Fig. 6]. The scene is usually interpreted as Abraham casting out Hagar and her son Ishmael upon the request of his wife Sarah (Gen. 21:10).³⁵ In the Vulgate, Hagar is the Egyptian maid (*ancilla*) made Abraham's wife (*uxor*) by Sarah to bear her children (Gen. 16:3: "si forte saltem ex illa suscipiam filios"). After Sarah gives birth to Isaac after all, however, she wants rid of Hagar, and Abraham is told by God to listen to his wife (Gen. 21:12). Hagar and Ishmael are banished to the desert, and become the forebears of the Ishmaelites or Hagarenes, the names associated with pre-Islamic and Arab peoples in the early Middle Ages.³⁶

The second interpretation offers a tighter connection with the scene above, which shows Abraham meeting three men (= God) at Mambre (Gen. 18:1–15). Sarah provides them with food and water, and after the three men have eaten, they announce the birth of his son. Sarah overhears the announcement (in the tent) and laughs, because both her and Abraham are old. Replacing the tent with a house, the scene could show Abraham telling Sarah to bake bread for the guests (Gen. 18:6), most likely visually conflating this message with the announcement of the birth of Isaac, as hospitality and future conception are causally linked by the biblical text.³⁷ The two female figures could then be versions of Sarah at three moments of biblical narrative, receiving Abraham's order for bread with her raised hand, overhearing the annunciation of the three men, relayed visually by Abraham, in the iconographic guise of *ancilla*, and finally doubling as the figure of a bride at the door.³⁸ Scholars describing the scene have drawn on the youthfulness of the figure at the door to identify her as Hagar, but youthfulness could here be not an attribute, but a visual sign of Sarah's announced motherhood. In its rendering, the open door with its prominent ring and ironwork certainly cites the closed door behind Mary in the Annunciation by the first workshop at the top of the left door, pointing out, in

³⁵

Mende, Bronzetüren, 69. For an early representation of this scene, see Ravenna, San Vitale, lunette mosaic with Abraham's hospitality and the Sacrifice of Isaac (sixth century).

³⁶

Catherine E. Karkov, Hagar and Ishmael. The Uncanny and the Exile, in: Zamantha Zacher (ed.), *Imagining the Jew in Anglo-Saxon Literature and Culture*, Toronto 2016, 197–218, here 200. M. Lindsay Kaplan, *Figuring Racism in Medieval Christianity*, Oxford 2019, esp. ch. 5 "Cain, Ham, and Ishmael. The African Travels of Perpetual Servitude", 135–165.

³⁷

This reading of the woman in the door as Sarah is preferred by Frugoni, *La porta di bronzo*, 189, and Coden and Franco, *Le porte bronzee*.

³⁸

It is not unusual to have communication overlapping by way of figures read twice and gestures read separately, cf. the example of an illumination of the parable of Dives and Lazarus in a thirteenth-century psalter in Bawden, *Die Schwelle*, 65–66.



[Fig. 6]

Abraham and the three men at Mamre; Abraham, Sarah, Hagar, west portal of San Zeno, Verona (right), panel in the “second style”, twelfth/thirteenth century. Photograph: © Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer, Irmgard Ernstmeier-Hirmer.

typological fashion, the similarity and difference between Sarah and the Virgin.

The image is therefore more ambiguous than scholarship has noted, and this is due in no small part to the association of a female figure with the door of a house. The figure at the door is depicted with a tight-fitting dress similar to the princess healed by St. Zeno below, additionally embellished with very large sleeves and a belt with a prominent loop, which provides a visual echo of the ring on the door. As Hagar, the figure's gesture of grasping the ring of the door would be highlighted as a futile claim to a house that has never been hers, a bid for sanctuary not granted. We could read her fashionably clad body as sexualized and transgressive, as it often was in medieval biblical commentaries, which go to great lengths to make it clear that it is Hagar's body and not Abraham's which is to be identified with lust and desire in their union – a transposition which may here be visualized.³⁹ If we take the gesture as a legal claim on the house, however, then this must be Sarah, mother of Isaac and therefore the Old Testament's celebrated tribe, precursor of Mary, asserting her position as wife of this house (and, thereby, genealogy). The figure of the maid listening in has an iconographic tradition of its own,⁴⁰ and the composition as a whole resembles an earlier depiction of the scene in the Old English Hexateuch [Fig. 7]. Here, likewise, there is an empty arcade between Sarah, complaining to Abraham on the left, and Hagar, head and body bent to listen in, her posture demonstrating her guilt clearly to reader-viewers.⁴¹ In Verona, both women are physically involved with the building, holding the door ring and the column respectively. As the visual reference to the Annunciation scene makes clear, buildings always potentially represent bodies. Mary is the *porta clausa* at the incarnation, and *porta caeli*, having opened – as second Eve – the door closed with the Fall. Catherine Karkov has highlighted the way in which Abraham's wives merge in biblical commentary, with Hagar a particularly uncanny figure.⁴² The merging and doubling of Sarah and Hagar does not only play out in the ambiguous representation

³⁹

Augustine, City of God, book XVI, ch. 25. Sancti Aurelii Augustini, *De Civitate Dei*, Libri XI–XXII (Corpus Christianorum Series Latina, vol. XLVIII), Turnhout 1955, 529. English Translation: Saint Augustine, *The City of God against the Pagans in 7 vols.*, vol. 5 (Book XVI–Book XVIII), transl. by Eva Matthews Sanford and William McAllen Green, London/Cambridge, MA 1965, 121–123.

⁴⁰

Window and door are related in the history of this iconography to the same extent as door curtains and firm doors are interchangeable: the Smyrna Octateuch, MS A.I, fol. 30 (twelfth century, now destroyed) depicted Sarah as watching out of a window. See Robert Desman, Servants of the Mother of God in Byzantine and Medieval Art, in: *Word & Image* 5, 1989, 33–70, here 51 and 53, fig. 26, with further examples. See also Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, Munich 1996, 33–35.

⁴¹

Made in Canterbury between 1020 and 1040: British Library, Cotton Claudio B.iv, fol. 27v. For a close reading of this scene: Karkov, Hagar and Ishmael, 211.

⁴²

Karkov, Hagar and Ishmael, throughout.

of the figures themselves in the Verona scene; medieval authors made much of the way in which Hagar's womb functioned as an extension of Sarah's body. Both adorned with a ring, Sarah-Hagar's body and the house with its door are visually aligned. The physical handling of the ring makes it clear that this, in contrast to Mary's *porta clausa* above, is a different (non-virginal) body.⁴³

The image of a woman holding the ring of a door, whether denoting power or sin, is therefore always potentially transgressive. The ambivalence of female figures' appearance and gestures in medieval art is one that is showcased by many examples. Most prominently, perhaps, this ambivalence plays out in visualizations of the parable of the Wise and Foolish Virgins (Mt. 25:1–13). In the tympanum of the Galluspforte at the Basel Münster (late twelfth century), the Foolish Virgins are designated by tight-fitting dresses and uncovered hair, whereas the Wise ones wear loose dresses with large sleeves and wimples usually worn by married women on their heads [Fig. 8 and Fig. 9]. The situation can also be reversed, however: Jacqueline E. Jung has traced how at Magdeburg in the middle of the thirteenth century, sculptors used the same methods of representation to show the Wise Virgins as fashionable and elegant in their dress and gestures, communicating their deserved joy over gaining entry into the kingdom.⁴⁴ The many highlighted female figures of the Verona doors suggest that the ambivalence has older roots: because it is their bodies more than their actions which become vehicles for expression – an aspect for which Gothic artists of the Wise and Foolish Virgins sculptures have been celebrated⁴⁵ – notions of physical and ideal, personified and abstract bodies become entangled. The Foolish Virgin at the front of the queue in Basel reaches out to grasp the ring on the door – a futile gesture, since the heavenly bridegroom has already opened the door opposite to welcome the Wise Virgins. The gesture spotlights the

⁴³

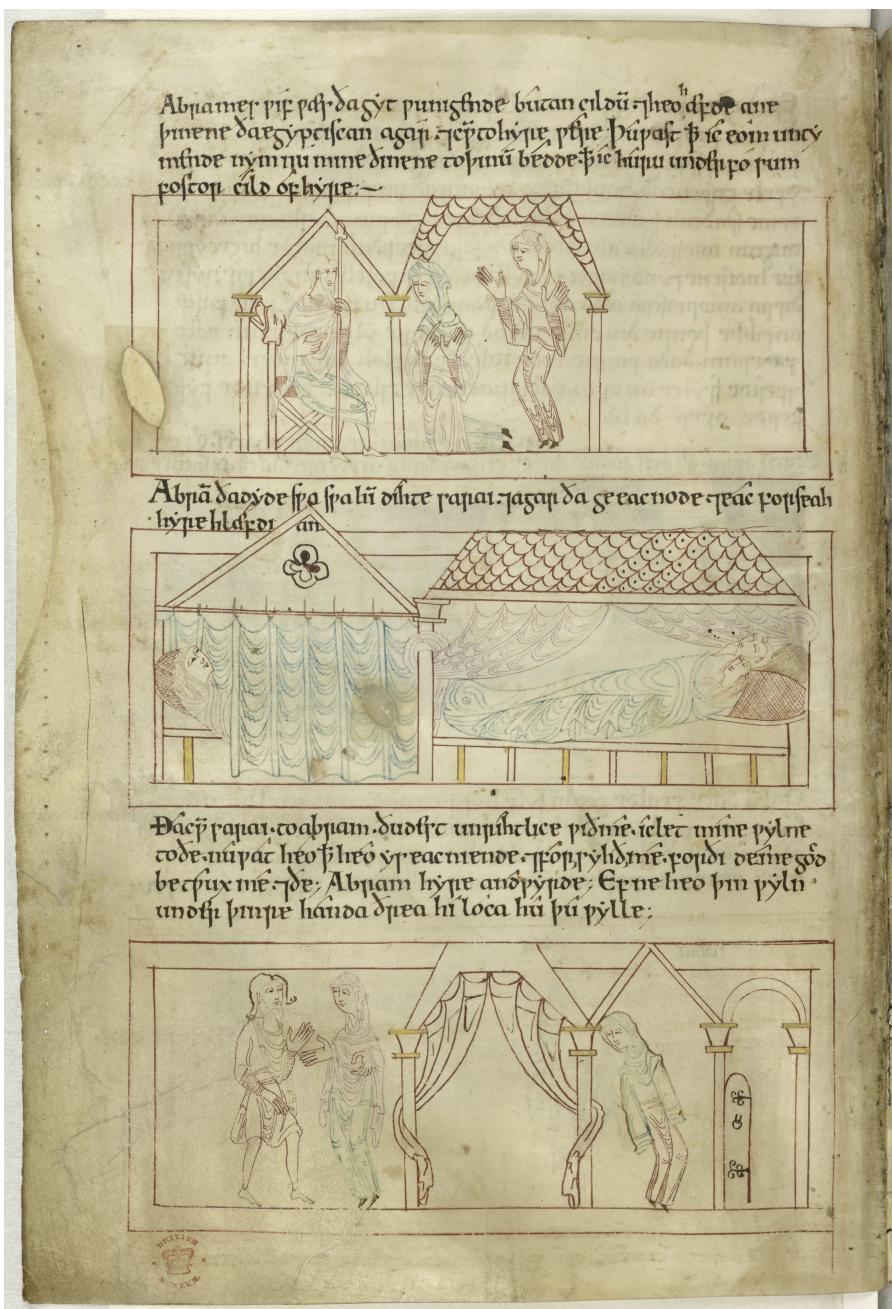
For a similar association of body with architecture, see the scene involving Aelfgyva and the cleric reaching past the framing column to touch her face in the Bayeux Tapestry (ca. 1080), complete with naked man in the margin below echoing and therefore underscoring the sexual and aggressive meaning of the cleric's gesture. Bayeux, Musée de la Tapisserie. Loops, rings, and belts were also associated with conception and birth. Birthing girdles were widespread in the Middle Ages. Caroline Walker Bynum has pointed out how the apotropaic principle of *similia similibus* was influential in late medieval examples adorned with Christ's side wound "in the hope that one gaping slit would aid another in opening": Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay in Religion in Late Medieval Europe*, New York 2015, 200. The – untouched! – door ring is used in this allusive way in an Annunciation panel by the Master of the Madonna Straus (Florence, Galleria dell'Accademia, Acc. No. 1890, No. 3146), ca. 1395–1405. Here, the ring lies precisely in the middle of the trajectory of the angel's greeting directed at Mary and parallels the opening used by the holy ghost on its flight path.

⁴⁴

Jacqueline E. Jung, *Eloquent Bodies. Movement, Expression, and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven, CT/London 2020, 151–169.

⁴⁵

Stephen C. Jaeger argued how, at Strasbourg, on the south portal of the west façade, one of the most striking features of these figures is their "moral transparency. They are representations of vices and virtues, but this meaning has to be read from their bodies, their posture, their facial expressions, the tilt of their heads." C. Stephen Jaeger, *The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950–1200*, Philadelphia 1995, app. A, 331.



[Fig. 7]

Abraham, Sarah, and Hagar. Old English Illustrated Hexateuch, 1020–1040, with twelfth-century additions, Canterbury. London, British Library, Cotton MS Claudius B.iv, fol. 27v.
© British Library Board, Cotton MS Claudius B.iv, fol. 27v.

powerlessness of the Foolish Virgins, who cannot actively change their fate. By assuming through touch an agency she is not entitled to, the Foolish Virgin is set to perform her desperation, adding transgression to futility.

The images at Verona and Basel reveal the undercurrents of the legal gesture of grasping the ring of a door. Not everyone was eligible to claim church asylum,⁴⁶ and therefore the gesture was suffused with prerequisites. While they visually perform a well-known kind of touching, Sarah-Hagar and the Foolish Virgins present its non-performative nature. The ring at the door is a promise formulated in tactile terms, but actual touch might be futile or even be considered transgressive because of its connotations of claiming a right or ownership. A runic inscription on the ring of Delsbo church (Sweden) formulates this conundrum, stipulating “You may look at me. You cannot have(/get) me. Gunnar made me. The Church owns me. Blessed Mary”.⁴⁷ The door knockers at San Zeno may invite touch by way of their object affordance, but their iconography and the material traces and visual formulations of touching that surround them are set to introduce some hesitation and codification into the balance, complicating the immediacy usually accompanying the tactile sense. The following example of a single door knocker shows that this hesitance may also find its equivalence in the ambiguity of its figures.

IV. Strength and Helplessness. The Door Knocker in the Victoria and Albert Museum

A door knocker now at the Victoria and Albert Museum in London features the main beast of the door, a lion, and a small figure perched behind the lion’s neck on the escutcheon [Fig. 10].⁴⁸ Door knocker and figure were cast in one piece, the gap between the back of the lion’s head and the figure’s front rough and unfinished.⁴⁹ The figure is crouching, feet placed on the plate, knees and upper body

⁴⁶

Jews, serfs, excommunicates, and heretics were excluded from eligibility: Jordan, Medieval Sanctuary, 21. Married women could only seek sanctuary with the allowance of their husbands (cf. ibid.) – perhaps also relevant for a reading of the woman at the door as Hagar.

⁴⁷

For an image and transliteration, see <http://www.runesdb.eu>. Karlsson, Ironwork, vol. 2, 75, cat. no. 69.

⁴⁸

Victoria and Albert Museum, inv. No. 163–1894. Dated end twelfth century. All mentions follow Mende’s 1981 localization to Magdeburg or northern Germany. Frans Carlsson, *The Iconology of Tectonics in Romanesque Art*, Hässleholm 1976, 88; Mende, Türzieher, cat. no. 85, 244–245; Ursula Mende, *Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog*, Nürnberg 2013, 177; Joanna Olchawa, *Aquamanilien. Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien*, Regensburg 2019, 341.

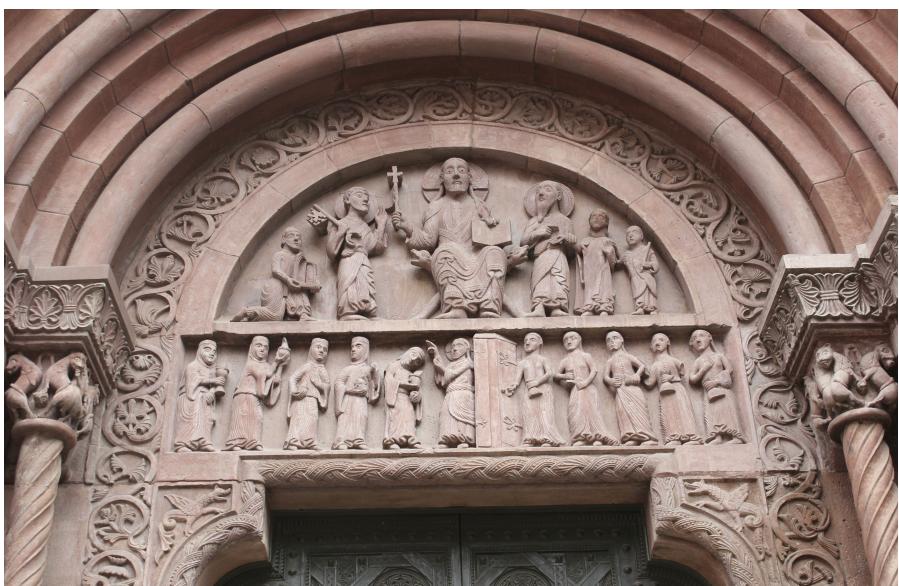
⁴⁹

I am very grateful to Dr. Kirstin Kennedy, Curator of Decorative Art and Sculpture – Metalwork at the V&A, for sending me additional photos and alerting me to the rough area on the underside of the figure.



[Fig. 8]

Gallusforte (north portal), Basel cathedral, late twelfth century. Photograph: Tina Bawden, 2013.



[Fig. 9]

The Wise and Foolish Virgins, lintel and tympanum of the Galluspforte (north portal),
Basel cathedral, late twelfth century. Photograph: Tina Bawden, 2013.

pressed against the lion's head, and arms outstretched across the lion's brow. It wears a garment with folds, and a distinctive belt with a round plate in the small of its back [Fig. 11]. Three long braids or strands of hair extend onto its back.

The hair and the belt associate the figure with the theme of lion fighters in medieval visual culture. Ursula Mende has pointed towards comparable figures connected with bronze aquamaniles, which are usually interpreted as Samson fighting the lion.⁵⁰ As George Zarnecki demonstrated in 1964, the belt of the type worn by the V&A figure is quite a well-known attribute across Europe, extant in sculpture, frieze, bronze, and manuscript painting.⁵¹ Frequently, this "belt of strength" indicates the physical prowess of a figure such as Samson, Hercules, or anonymous atlantes, and/or their gigantic size. It is mainly associated with "tectonic elements such as columns, bases, capitals, springings and keystones", where it refers to the "strength of the *Ecclesia Universalis*".⁵² While the door knocker is not a tectonic element, it may stand *paris pro toto* for the stability of the door in this sense. Zarnecki distinguishes from the "belt of strength" the "belt of evil", a similar belt worn by figures such as Cain, Judas, or the flagellators of Christ.⁵³ As well as an attribute allowing viewers to identify someone as particularly strong, then, this belt motif is also a means of othering, marking figures as different, perhaps due to their size or strength, but potentially for their virtuousness or sinfulness.

Focusing on Romanesque sculpture, Kirk Ambrose has shown that we do well not to see "lion fighter carvings as ideograms that always and everywhere mean the same".⁵⁴ Artists made use of and adapted a varied tradition of this motif, and the examples studied by Ambrose and others are semantically rich, with multiple potential meanings. The ambiguity of the figure and its principal attribute, the belt, is only heightened in its interaction with the lion: is it wrestling the lion, controlling it, keeping it in its place, or indeed presenting

⁵⁰

Mende, Türzieher, 244–245, cat. no. 85.

⁵¹

George Zarnecki, A Romanesque Bronze Candlestick in Oslo and the Problem of the "Belts of Strength", in: Årbok, Kunstmuseet i Oslo, 1964, 45–66. Further, very distinct examples include the holy water stoup at Saint-Saveur, Dinan, with four figures holding the bowl, or the people carrying large fish in the portal archivolts at Sainte-Marie d'Oloron, and a bronze figure maybe once holding a candle-stick at Oslo, Kunstmuseet, which is the reason for Zarnecki's article.

⁵²

Carlsson, Iconology of Tectonics, 88. Examples: figure holding the column in the doorway of Ste Gertrude at Nivelles in Belgium; figure crouching at the column in the crypt at Lund cathedral (consecrated 1123); lion fighter in a stone relief at the Museo Civico, Como.

⁵³

Zarnecki, Belts of Strength, 54–56, citing the Winchester Psalter, British Library, [Cotton MS Nero C.IV, fol. 2r](#); Life of St. Edmund, New York, Pierpont Morgan Library, MS 736, fol. 13v; representations of demons pulling Judas up by a belt with a round plate in capitals at Saulieu and Autun.

⁵⁴

Kirk Ambrose, Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in Some Romanesque Sculptures of Lion Fighters, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 74 (2005), 131–147, here 133.



[Fig. 10]

Door knocker, German, twelfth century, bronze, 21.6 cm diameter. London, Victoria and Albert Museum, No. 163-1894 © Victoria and Albert Museum, London.



[Fig. 11]

Door knocker, German, twelfth century, view of the small figure from above. London, Victoria and Albert Museum, No. 163-1894 © Victoria and Albert Museum, London.

it? The multiple potential readings of the lion in medieval art add further to the polyvalence of this group. Contrary to other door knockers, this lion does not threaten a vulnerable hand brought near it with sharp metal teeth. Positive images of the lion focus on its maw to the same extent as negative interpretations: after defeating the lion, Samson finds its cadaver surrounded by bees, and honey in its mouth (Judges 14:8–9), a detail interpreted as the sweet word of God, for example in a sermon by Caesarius of Arles.⁵⁵ The highly influential *Physiologus*, a Christian allegorical text on nature from Alexandria composed before 200 CE describes the lion's third characteristic as its ability to awaken its three-day-old young, born dead, by breathing upon them.⁵⁶

Sweet words and life-giving breath are at one end of the spectrum of connotations of the lion opened up by the inscriptions around the door knockers of the church of St. Julien in Brioude (Auvergne, ca. 1200) [Fig. 12a and Fig. 12b]. One more human, one a lion head, both knockers pair alliteration with semantic and visual contrast. The inscription surrounding the humanoid mask warns of the ensnarement of the worldly mouth, pairing mouth (*oris*) with world (*orbis*), while the lion's inscription seems to refer quite clearly to the meaning of the *Physiologus* lion and its life-giving breath (*orior* [...] *oris* in the clockwise inscription, visually paired *oris+orior* above the lion's brow).⁵⁷ The repetition of the letter “O” points to the importance of the kinesthetic dimension of speech and the visual form of the written word at the same time.⁵⁸ Its shape finds echoes in the round plates of the door knockers and their rings, potentially lulling viewers into falsely thinking these knockers contain the same message – were it not for the masks' differences in appearance. The association of mouth and door has a tradition: in Isidore of Seville's seventh-century *Etymologies* the association is likewise established by similarity: “The mouth (*os*) is so called, because through the mouth as if through a door (*ostium*) we bring food in and throw spit

55

Caesarius of Arles, Sermo 119, in: *Sermones I*, ed. G. Morin (Corpus Christianorum, Series Latina, vol. CIV), Turnhout 1953. Saint Caesarius of Arles, *Sermons*, vol. II, trans. Mary Magdalene Mueller, Fathers of the Church vol. 47, Washington DC 1964, 189.

56

Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore, transl. by M.J. Curley, Chicago 2009, 3–4.

57

ILLECEBRIS ORIS CAPTOS FALLAX TRA(H)IT ORBIS; ORIOR EX ANIMIS: VITA(M) DAT SPIRITU(S) ORIS. “The world deceitfully pulls along those captured by tempting mouths”; “I arise out of souls. Mouth's breath gives life.” My translations are based on the German ones discussed with Helga Baumann: Bawden, Die Schwelle, 264n1061. For two quite different translations within the older literature, see Mende, Türzieher, 211–212, cat. no. 20. Weinryb, Bronze Object, 52–53 reads the inscription around the lion head knocker as an echo of the production process of cast bronze, where the wax model is substituted with the bronze form. The inscription GIRAL(D)US ME F(E)C(I)T is a direct reference to this process, which, however, is found on the inner frame of the humanoid mask.

58

Cf. Classen, The Deepest Sense, 124.



[Fig. 12a]

Door knocker in the shape of a human head, south portal, St. Julien, Brioude, ca. 1200, bronze escutcheon with iron ring, 26 x 6.3 cm. Photograph: Raymond Faure, Goslar (with kind permission).



[Fig. 12b]

Door knocker in the shape of a lion, south portal, St. Julien, Brioude, ca. 1200, bronze escutcheon with iron ring, 25.5 x 7.5 cm. Photograph: Jean-Pol Grandmont, [Wikimedia Commons CC BY 3.0 License](#).

out; or else because from that place food goes in and words come out.”⁵⁹

The Brioude door knockers thus demonstrate perfectly the medieval distinctions made between texts and images with regard to ambiguity: where the Bible text, according to Augustine, was ambiguous and obscure to tame human pride, Gregory's *dictum* emphasized the legibility of images by the illiterate.⁶⁰ On account of its wild hair, the human face was probably intended to be recognized as evil or at least mischievous at first glance, while the lion was in contrast a more authoritative and established image. Even without knowing the content of the inscriptions, assuming the correct attitude towards the knockers was possible, and conversely, once the inscriptions were known, the faces of the knockers made them memorable. The Brioude knockers demonstrate, in concentrated form, the variety of ways in which viewers could arrive at an understanding of the impulses contained by the threshold, which are fundamentally contrastive: doors issue both invitation and warning; their images formulate promises and call for self-examination as a condition for entry.

The London knocker, in contrast to those of Brioude, lacks inscription but is more complex in terms of visual motifs and their combination, and therefore more difficult to align with the supposed ideal of clarity (*perspicuitas*) for images. The size of the figure is difficult to reconcile with mythological and biblical lion fighters and with the strength attributed to it by way of the belt; this has the potential to introduce a humorous or polemic note. Seen from the front, only the arms and head of the figure are in fact visible, and it might appear as someone taking shelter behind the lion's ears.⁶¹ Its affordances of a smooth sculpted surface reflecting the light when moved or approached give bronze a potential for animation.⁶² This would have been enhanced at the door, where fittings move along with the door when it is opened or closed, and light might enliven the interaction between the figure and the lion as viewers walk past.

59

The Etymologies of Isidore of Seville, ed. and trans. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, and Oliver Berghof, Cambridge 2006, Book XI “The Human Being and Portents” (*De homine et portentis*), i, 49, here p. 234.

60

For a lucid discussion of the contrasting arguments concerning ambiguity in the Middle Ages, see Silke Tammen, Stelzenfisch und Bildnisse in einer Baumkrone, Unähnlichkeit und Montage. Gedanken zu Ambiguität mittelalterlicher Bilder, in: Verena Krieger and Rachel Mader (eds.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Cologne/Weimar/Vienna 2010, 53–71, here esp. 53–59. On Gregory's *dictum* in the period under discussion here, see Herbert L. Kessler, Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: Conrad Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford/Chichester 2010, 151–172. Gregory the Great, *Registrum epistularium*, ed. Dag Norberg (Corpus Christianorum, Series Latina, 140–140A), Turnhout 1982.

61

This is the interpretation suggested on the V&A website, where the figure is identified as sanctuary seeker.

62

See Weinryb, Bronze Object, 147–200.

Potential readings of this scene thus cover a whole spectrum, from the lion-tamer Samson or Hercules to a generic sanctuary seeker, unequivocally exemplary personification of virtue to pitiable creature or even someone viewers would be encouraged to distance themselves from morally. It is likely that individual viewers with differing levels of knowledge recognized and reacted to any and all of these aspects at different times and circumstances.

Touching the figure's head, however, must have been an enduring practice as it has been worn down and polished to a nub. Its features have almost disappeared in consequence, the position of nose and eyes can be guessed at, but only the strong line of the mouth is still visible. Whether touch aimed at letting some of the virtuous strength literally rub off onto the person touching the figure (after all, it was Samson's hair that was the seat of his physical power), whether it was touched protectively in recognition of aligning one's own status as a poor helpless soul with that of the representation of one, or finally whether the figure's worn status could even be seen as the result of aggressive effacement is not clear.⁶³ There are plenty of medieval examples for each of these tactile practices with contradictory aims, each of them situated within the realms of the apotropaic, superstitious, and mundane rather than that of formal instruction. Tactile practices acquire a distinct relevance with regard to bronze, however: while rubbing serves erasure in the context of most painted media,⁶⁴ it polishes in the context of the materials of the door. Bronze objects were always prized for their ability to shine.⁶⁵ Most famously, the inscription on the 1076 bronze doors of Monte Sant'Angelo stipulates that the rectors of St. Michael the Archangel should clean the doors annually "in the manner shown, so that they are always splendid and bright (*lucide et clare*)".⁶⁶ In the way it relates back to one concrete demonstration of how to clean them and requires this as a repeated act, the inscription is couched in legal language and infers ritual action for the doors, as Jill Caskey has noted.⁶⁷ Cleaning the doors, in turn, served to remember the patron Pantaleone, likewise inscribed upon the

⁶³

Samson, after all, was blinded (Judges 16:21). He was an ambivalent figure in both Jewish and Christian exegesis.

⁶⁴

This can be observed most widely in medieval manuscripts, where it enabled correction as well as censorship. Cf. Michael Camille, Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts, in: Jan M. Ziolkowski (ed.), *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden 1998, 139–154. See also forthcoming publications by Kathryn Rudy (St. Andrews) and Henry Ravenhall (Berkeley).

⁶⁵

Discussed by Weinryb, Bronze Object, 16–19, 115.

⁶⁶

Rogo et adiuro rectores s(anct)I angeli Micha(elis) ut semel in anno detergere faciatis has portas sicuti nos nunc ostendere fecimus ut sint semper lucide et clare.

⁶⁷

Jill Caskey, Medieval Patronage and Its Potentialities, in: Colum Hourihane (ed.), *Patronage. Power and Agency in Medieval Art*, Princeton, NJ 2013, 3–30, here 29f. with further examples.

doors, which he “had made” (*fieri iussit*) for the redemption of his soul. The connection between the continuous validity of the terms and the regular manual engagement demonstrates “the various ways in which the agency that initially unfolded in the patronal field can accrue around the object itself and continue to affect change long after the demise of the [...] agent or *auctor*”⁶⁸

We lack every kind of context for the London door knocker, from something so specific as guidance and instruction by a text to the most general spatial and material door-context. Nevertheless, polished areas in and of themselves present this aspect of continuity. Evidence of touch and the honeyed glow of polished bronze invites further touch, in particular at an accessible site of movement and repeated perception such as a doorway.⁶⁹ The realm of formal purposes fades further: conscious touch or touch with a reason might be succeeded by touching as a communal reflex or touch without purpose; in this way, incidental or illicit touch has the potential to be made into an enduring practice to the same degree as directed forms of touching.

V. Conclusion

Door knockers complicate the categories and conventions of accessibility and engagement for the Middle Ages. Like the door, they sit between the mechanical and the representational, the functional and the aesthetic, modern categories which govern the way we think about these objects. The entanglement of physical and historical distance and proximity is particularly pronounced with doors and their fittings: as something we use every day, any recognizable door feels familiar in its mechanism. A specific old door as an historical artifact complicates this familiarity. In historical doors and their fittings, past and present overlap, and this is particularly compounded because their type remains recognizable, their basic mechanism and effect palpable, while their functions are historically encoded.

The door knocker in the Victoria and Albert Museum materially documents a past practice of touching that must have endured for some time. It shifts our attention from the ring of a door

⁶⁸

Caskey, Medieval Patronage, 30. The second inscription reads “Roga vos om(ne)s qui hic venitis causa orationis ut prius / Inspiciatis tam pulchrum / Laborem et sic intrantes / Precamini D(omi)n(u)m proni pro anima / Pantaleonis qui fuit auctor huius laboris // O summe princeps Michael / Nos te rogamus qui venimus / Ad orandum tuam gratiam ut nostris precib(us) adias pro / Auctoris huius anima ut / Una nobiscu(m) fruatur se(m)pi / Terna gaudia qui tui nominis / S(an)c(t)itas fecit decorare talia.” “I pray to you all who come here. To pray, that first you admire this very beautiful work and then when you’ve entered call out on your knees to the Lord for the soul of Pantaleone who was the auctor of this work.” Followed by a prayer to St. Michael for the soul of Pantaleone. Translation: Caskey, Medieval Patronage, 30.

⁶⁹

There are plenty of examples even today that might demonstrate this idea, most of them very local. Residents of Munich, for example, touch the noses of the seventeenth-century bronze lions on the escutcheons presented by lions outside the Residenz in Munich for luck (replaced by replicas a few years ago). As a result, these areas shine brightly, in contrast to the darkened sculptures.

knocker, its mechanism, known to have been held as a gesture in different legal contexts, to its imagery. Traces of touch on small bronze heads and bodies as in the case of the princess exorcised by St. Zeno, seem to invoke a different set of reasons from the talismanic and apotropaic to the incidental. While the scene of Sarah-Hagar grasping the ring of the door refers us back to conventional practices of seeking sanctuary or claiming ownership, though alerting us to the way they were gendered and not everyone was allowed to perform them, polished areas by way of more somatic than semantic appeal transport more of the immediacy of touch. The object's past(s) flash(es) up in the polished areas, but without explanation. Unlike the scratches in Miller's glass door once we start deciphering them, these traces are not primarily a by-product of functional use, since they concern not the ring but the sculpted figures.

The examples discussed here demonstrate that medieval church doors and their fittings elicit rather complex and contradictory approaches and viewer responses. Inviting hands by projecting outwards, offering a solid and moveable, sometimes creaking ring, and the promise of a shining material cool to the touch, they present a point of contact and proximity. Very pragmatically, they provide a starting point for perceptual engagement with historiated doors, and the sculptors and carvers of medieval doors capitalized on this.⁷⁰ In San Zeno, we see echoes of the knockers' image themes within the surrounding narrative scenes. Their figural imagery and the images they point to in the case of the San Zeno doors, however, are also set to work against getting too close, adding preconditions, norms, and threats to the potential of touch. However physically close viewers (could) get to door knockers, actual touch raises doubts that re-establish distance. The way touching a door knocker is gendered, even sexualized, in the Sarah-Hagar scene, and its iconographical echoes in the pictorial tradition of the parable of the Wise and Foolish Virgins indicates that touch was also potentially transgressive. In this case, then, the realm of representation qualifies object affordance. While form and material invited touch, and documented practices establish that it took place, images were – it seems – at least partially geared to control or discourage it, thus complicating sensory matters at the threshold and contributing significantly to the necessary ambivalence of this space reigned by push-and-pull impulses.

Tina Bawden is Assistant Professor of Western Medieval Art at the University of Michigan in Ann Arbor. Previously, she worked as a researcher and lecturer of art history at Freie Universität Berlin. She has been interested in thresholds, the imagery and objects placed there, and their perception since working on her PhD thesis,

70

Cf. Bawden, *Die Schwelle*, 260–269.

Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort, published by Böhlau in 2014. Further interests include the art and materiality of early medieval manuscripts from northwestern Europe before 1100, and especially the way in which pictorial constructions of space interact with principles of layout and production, paradrawings in manuscripts, and the material culture of the late medieval English parish church. Articles have appeared in *Different Visions*, *Convivium*, and in several edited volumes.

BOUNDARY ISSUES

DISTANCE AND DISTINCTION IN LUTZ BACHER'S *SEX
WITH STRANGERS*

Susanne Huber

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 399–428

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99101>



ABSTRACT

The fields of production and reception of a genre widely regarded as illegitimate are translated into a series of viewing experiences in Lutz Bacher's *Sex with Strangers*. The photographs not only disrupt existing patterns of perception and their emotional or intellectual effects, but are also likely to provoke a somatic sensation. By triggering shame, desire, and intimacy as experienced under changing concepts of sexuality and morality, the series stages a choreography of proximity and distance, as this article will argue. Through Bacher's various strategies of reproduction, these sequences of affective dislocation point to the boundaries of socio-political territories implicit in the discourses of pornography, sexuality, and art in the 1980s.

KEYWORDS

Pornography; Sex wars; Reproduction; Aesthetic judgment; Appropriation art.

Perhaps it is more than a curious twist of fate that Lutz Bacher's series *Sex with Strangers* coincided with the publication of the infamous 1986 "Meese-Report", a government-commissioned survey that sought to prove a direct connection between pornography and sexual violence [Fig. 1, Fig. 2 and Fig. 3].¹ Bacher's nine large-scale black and white photographs show – in different variations – reproductions of their respective master copy, that is images of oral sex acts as they appeared in a pulp porn sociological book, which was sold under the counter in gas stations here and there in the Bay Area, as well as in sex shops and adult stores. It is not the temporal proximity, however, that renders this connection noteworthy in our context. Pornography, the subject of both events, marks an instance where a perceptive distance – conceived as emotional as well as physical integrity – is highly at stake. In what follows I wish to argue that this distance is a means for maintaining normatively approved hierarchies in social, sexual, and even artistic frameworks governing what is legitimate and what is not. Bacher's photo series does not illustrate or reproduce these structures, though. Instead, the overt display of a pornographic situation asks us to reassess a judgment that is based on moral rather than aesthetic reasoning; in turn we are confronted with how tightly these modes of reasoning are intertwined and are a prolific ground for cultural distinction in terms of social class and identity.

I. Sensitive Matter

So far, there is no record as to how the series was received when it was first presented to the public in a group show of the "Hotel Project" in Oakland, California, in 1986, funded by Pro Arts, a non-profit art institution, initially funded through the federal "Comprehensive Employment and Training Act",² and the San Francisco State University Art Department.³ A few years later it was part of "Coming to Power: 25 Years of Sexually X-Plicit Art by Women", a group show at David Zwirner Gallery in New York in 1993 [Fig. 4]. The show, conceived by the artist and curator Ellen Cantor, did not cause the uproar that would have to be expected some five, ten, or fifteen years earlier anywhere in the United States.⁴ Despite

¹

I would like to thank Heather Trawick for her helpful comments during my research. The article is inspired by a chapter on Lutz Bacher in my recent book *Vom Konsum des Begehrens. Appropriation Art, Sex Wars und ein postmoderner Bilderstreit*, Berlin 2022. In the following I will focus on slightly different aspects of the works.

²

<http://www.proart/commons.org/about> (27.01.2023).

³

I am grateful to Peter Currie, one of the trustees of the artist's estate, for this crucial information.

⁴

Still, the cultural climate was anything but relaxed. The third instalment of Robert Mapplethorpe's traveling retrospective *The Perfect Moment* at Corcoran Gallery in Washington DC



As the guests circled them, Nancy began to fellate her host.

[Fig. 1]

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, nine black and white photographs, ca. 183 × 101.6 cm.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.



Multiple oral stimulation was often employed in triadic arrangements involving the subject, a man, and another woman.

[Fig. 2]

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, nine black and white photographs, ca. 183 x 101.6 cm.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.



Most of the prostitute's customers ask her to fellate them.

[Fig. 3]

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, nine black and white photographs, ca. 183 × 101.6 cm.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.

Bacher being located in California's Bay Area, a historically liberal area on the West Coast, the war on pornography, labeled as the "Feminist Sex Wars", had affected the entire country. Moreover, it raged far beyond the confines of feminist discourse, too. One could assume that publicly presenting a series of larger-than-life photographs showing explicit scenes of heterosexual fellatio would have been considered inappropriate in most contexts during that time. Especially as the focal point of those images results in exposed genitals, they very likely would have qualified as obscene. And while pornography generally was not subject to prohibition, the matter of "obscenity" was: However vaguely defined in the Supreme Court's famous 1973 verdict on the trial of *Miller v. California*,⁵ *Sex with Strangers* certainly would have conflicted with those "general standards of decency".⁶

One potentially earlier, albeit undated installation of the series is documented in Bacher's mock catalogue raisonné "Snow", published on the occasion of the 2013 survey exhibition at Kunsthalle Zürich, Switzerland, highlighting the artist's work starting in the 1970s [Fig. 5]. The image shows eight of the nine photographs hung next to each other, roughly on the same level and only loosely attached to the wall. Unframed, the prints bulge off as if deliberately defying any impression of a fine art environment, subtly reminding the viewer of the picture's original context. Indeed, Bacher made little effort to conceal their origin, even deliberately revealed their source: the series' title *Sex with Strangers* repeats the title of a short-lived porn pulp book series that circulated in the Bay Area; herein she found the motifs she later would cut off from their original environment, then, first through Xerox copy and afterwards photography, she enlarged them to their oversized dimensions.

Although the excessive reproduction resulted in blurred outlines of the photographs, their subject is perfectly discernable: each image shows an iteration of fellatio, with different participants and from varying perspectives, featuring close-ups that equally frame the main areas of this sexual activity. In formulaic compositions the viewer finds one or multiple female protagonists orally stimulating an erect penis: the male part literally is represented through a thus declared genital, whereas we can clearly discern various expressions of supposed devotion on the faces of the female performers. With their eyes mostly closed or a lowered gaze, the protagonists appear to be deeply absorbed. At no point is there an indication of

had been canceled after massive political pressure only three years earlier, in 1989, and the so-called Culture Wars were officially announced by James Davison Hunter's study *Culture Wars. The Struggle to Define America*, New York 1991.

5

The 1973 definition is still valid today – the event of obscenity is given as: "a) whether the average person, applying contemporary community standards would find that the work, taken as a whole, appeals to the prurient interest; b) whether the work depicts or describes, in a patently offensive way, sexual conduct specifically defined by the applicable law; and c) whether the work, taken as whole, lacks serious literary, artistic, political, or scientific value." See the [digital file](#) of *Miller v. California*, 413 U.S. 15 (1973) (27.01.2023).

6

Barbara Hoffman, Censorship II, in: *Art Journal* 50/4, 1991, 14–15, here 14.



[Fig. 4]

Installation view, Coming to Power: 25 Years of Sexually X-Plicit Art by Women, David Zwirner, 43 Greene Street, New York, May 1–June 12, 1993. Courtesy David Zwirner.



[Fig. 5]

Installation view, Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, date and venue unknown. Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.

their awareness of a potential observation either through a camera or an unseen audience.

Still, an observation is implicit. The camera's angles and frames evidently focus on the key elements of the event: groins and faces. This narrative condensation corresponds to a profound reduction of the visual information through over-reproduction: while the images exert an excess in terms of physical dimensions, their "quality" conversely lacks considerably. Those once alluring images literally have become shadows of themselves. Blurry features and almost completely blackened areas flatten the images into template-like, cut and dry figurations, at the same time generating a somewhat dramatic appeal. High contrast silhouettes, so typical to black and white xerography, turn the abstract quality of the tableaus to almost Warholesque levels. As we find the single dots of the original analogue raster graphics print just as exposed as they are wiped out, the markers of mass media make their impression.

Such details become evident only through closer inspection. From a distance, the figurative shapes prevail, and so outweigh the relatively tiny captions attached to the bottom of the images. In those one- and two-liners we are presented with an alleged matter of fact, explanatory style. In the tone of conservative sex-ed teaching materials, the captions conceal the scenes as, for instance, convivial gatherings or declare an alleged disturbed behavior by the female protagonists as mental disorder:⁷

In countless oral adventures some girls are overreacting to a restrictive lifestyle that was imposed on them by parents.

Lily's damaged sense of self propelled her into oral acts with many strangers as a symbolic form of self destruction.

Some authorities feel that females would be the aggressors in human society in the absence of artificial restrictions.
[Fig. 6, Fig. 7 and Fig. 8]

Notwithstanding the visually repetitive subject, on a linguistic level, the captions offer a great variety of bizarre interpretations. Still, they rarely fail to refer to the oral service depicted. Their main purpose appears to be to deny the female protagonists any sexual pleasure whatsoever – even though or maybe because the images themselves could not prove that point. The captions inform their readers that the women in those scenes are to be regarded as objects only: objects of observation, analysis, or male lust. Through the

7

This 'camouflage' is not exceptional; a subgenre of soft porn, it performs a kind of role play for its readers. The assumably inappropriate situation even enhances the erotic appeal rather than killing it. For a more detailed discussion of this seeming paradox, see Jörg Metelmann, Das Erregungsdispositiv. Lust nach Foucault, in: id. (ed.), *Porno-Pop II. Im Erregungsdispositiv*, Würzburg 2010, 137–156; Paul-Philipp Hanske, Zwischen Pornografie und Prüderie. Anmerkungen zu einer nur scheinbar widersprüchlichen Konstellation der Gegenwart, in: Metelmann, Porno-Pop, 211–215.



In countless oral adventures some girls are overreacting to a restrictive lifestyle that was imposed on them by parents.

[Fig. 6]

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, nine black and white photographs, ca. 183 × 101.6 cm.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.



Lily's damaged sense of self propelled her into oral acts with many strangers as a symbolic form of self-destruction.

[Fig. 7]

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, nine black and white photographs, ca. 183 × 101.6 cm.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.



Some authorities feel that females would be the aggressors in human society in the absence of artificial restrictions.

[Fig. 8]

Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, 1986, nine black and white photographs, ca. 183 x 101.6 cm.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.

rational authority of language, the captions are not only ensuring the hierarchical order in the depicted narrative but the mastery of an anticipated consumer of the original photo story, too.

This anticipated audience is not very likely to be the same audience of Bacher's artworks – overlaps cannot be precluded, of course. Nevertheless, her audience, an art audience, is equally involved in the content as it has learned to pay particular attention to the form. As the transfer from an article of secretive daily use to an art object significantly changes its mode of reception, art viewers who are used to close inspection, thorough examination, and intellectual immersion might be held at a distance by the magnified succession of dicks, cum, and allegedly perverted girls; they might even feel repelled being exposed to visuals that are silently condoned in private but quite naturally declared inappropriate in public domains. To read the captions, the viewers of the artworks are forced to get closer and even drawn to bow down in front of the abject-turned-valued depictions of sexual conduct.

It seems not bold to assume that viewers back then were prone to that kind of response: to feel provoked, offended, or disgusted. But they were equally likely to be somewhat affected physically, even aroused by those images. *Sex with Strangers* mobilized – and continues to mobilize – two contradictory reactions: attraction and repulsion, the former just as inadvertently experienced as the latter is culturally achieved.⁸

II. Sexual Politics

Western societies do not stand out with a considerable tradition of erotic art. Depictions of sexual activities, Michel Foucault argued, instead flourished under the auspices of a *scientia sexualis*, simultaneously inspiring a profound tradition of censorship.⁹ Pornography as an “integral part of sexuality”¹⁰ is usually deemed inappropriate in bourgeois contexts, excessively condemned, and prosecuted.¹¹ However, the cultural abjection does not prevent onlookers from potentially feeling stimulated, even aroused. According to Gertrud Koch, quite the contrary is the case: the social inadequacy is rather

⁸

Susan Sontag, The Pornographic Imagination, in: ead., *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1978, 205–233, here 228. This negation in Foucauldian terms only indicates their position in a system of political and economic power. See Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M. 1983, 19–20.

⁹

Foucault, *Wille zum Wissen*, 61.

¹⁰

Getrud Koch, Netzhautsex – Sehen als Akt, in: Georg Stanizek and Wilhelm Voßkamp (eds.), *Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften*, Cologne 2001, 101–110, here 109.

¹¹

To Foucault the level of prosecution indicates the actual level of perversion in nineteenth-century bourgeois societies. Foucault, *Wille zum Wissen*, 51.

notorious to enhance the thrill.¹² This ambiguity might be specific to the pornographic genre, and Bacher made use of what Susan Sontag called pornography's "small crude vocabulary of feeling, all relating to the prospects of action: feeling one would like to act (lust); feeling one would not like to act (shame, fear, aversion)".¹³

Still, the artist chose to showcase a rather tame genre of pornography. In a social hierarchy of perversions that gradually descends from the ideal of reproductive lovemaking to queer sadomasochistic role-play,¹⁴ there was much room if provocation had been Bacher's prime intention. The fellatio we are exposed to instead performs a heterosexual version of sexuality with genitals at least partly covered (if being sucked counts as covering). In this way, we might recognize the more subtle mechanisms of how a gendered hierarchy of sexual desire is established, and, as I will argue later on, how this hierarchy continues in terms of social class, in fact being essentially connected to it.

From this perspective the captions will not sound curious or absurd anymore. Within a misogynist and androcentric socio-cultural environment they make perfect sense. Through the captions any emancipatory momentum of the visual impression – e.g., the women enjoying the event – is thwarted for good reason: They maintain the sexual order of Western societies that equals the social order. Yet in 1981 the theorist and author Adrienne Rich described this culture in terms of a "compulsory heterosexuality".¹⁵ As female sexuality was considered merely reproductive, Rich explains, libidinal sovereignty for women was hardly conceivable. To acknowledge sexual pleasure (outside of reproductive purposes) by the female protagonists as legitimate, and not as perverted or the result of a pathologic mental disorder, would appear as a threat to this exact order. The point Rich and other feminists were trying to make was that patriarchy and heteronormativity are essentially connected.

The captions bear witness to the sexual morals of the time; indeed, they invert what Walter Benjamin once claimed for the politically engaged photo-editor – to add captions in the service of a revolutionary use value.¹⁶ This schism between text and image, however, was likely never intended to trick censorship authorities.

¹²

Gertrud Koch, Schattenreich der Körper. Zum pornografischen Kino, in: Karola Gramman et al. (eds.), *Lust und Elend. Das erotische Kino*, Munich 1981, 16–39, 134–137, here 18–19.

¹³

Sontag, Pornographic Imagination, 228.

¹⁴

Gayle Rubin, Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality, in: Carol Vance (ed.), *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, London 1992, 267–319, here 279–284.

¹⁵

Adrienne Rich, Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 5/4, Women: Sex and Sexuality, Summer 1980, 631–660.

¹⁶

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934, in: id., *Gesammelte Schriften*, vol. 2, 683–701, here 693.

In fact, it appears as if it rather aimed at confirming claims of male hegemony to its own audience and morally justifies itself at the same time.

Sex with Strangers is part of a larger body of work with similar trajectories: Bacher frequently pursued subjects orbiting around sexual obsession, perversion, and desire; and she frequently found her material in the trivial remnants of media and mass culture. Especially during the 1970s and 1980s, recurrent themes included implicit and explicit performances reaffirming sexual and gender identity, social techniques of physical and mental regulation, as well as (im)possible subject positions that embodied certain power structures and body politics. Pornography herein is equally a source as, for instance, tabloid media (*Jokes*, 1985–1988; *Jackie and Me*, 1989), TV broadcasting of a rape trial (*My Penis*, 1992), gynecological intervention (*Huge Uterus*, 1989; *Menstrual Extraction Kit*, 1991) as well as administrative actions around child abuse (*Big Boy*, 1992; *Who Did This to You?*, 1992). Liz Kotz summarized Bacher's work as “obsessively exploring these sites of misogyny”, adding with regards to *Sex with Strangers* that “all culture is a site of misogyny (porn [...] has no special status)”.¹⁷

Perhaps not a special status, yet certainly an area with extremely heightened emotional tension. In choosing porn as the subject matter of her art practice, the artist addressed an issue that could not have been more controversial during the 1980s, as Lynne Segal emphasized: “Coupled with shifts in feminist sexual politics and theory, pornography became the feminist issue of the 1980s.”¹⁸ Moreover, it was not only an issue for feminists but their opponents as well. While the display of sex acts and nudity was subject to discussions since the end of the 1960s, a growing popularity of erotic art sparked broader controversies, too.¹⁹

The political climate at the beginning of the 1980s had shifted significantly. Not only had the discussions become more heated, with the election of the former actor Ronald Reagan as the President of the United States the conflicts increasingly shifted to professional and institutional settings. While earlier pornography was criticized primarily by marginalized feminist groups condemning its customary misogyny, now we see government authorities and administration take up the subject matter on behalf of Reagan's conservative policies. So-called radical feminists as well as ultra conservative

¹⁷

Liz Kotz, Complicity. Women Artists Investigating Masculinity, in: Pamela Church Gibson and Roma Gibson (eds.), *Dirty Looks. Women, Pornography, Power*, London 1993, 101–123, here 112.

¹⁸

Lynne Segal, Only the Literal. The Contradictions of Anti-Pornography, in: Pamela Church Gibson (ed.), *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*, London 2003 [1998], 59–70, here 61.

¹⁹

Rachel Middleman, Anita Steckel's Feminist Montage. Merging Politics, Art, and Life, in: *Woman's Art Journal* 34/1, 2013, 21–29, here 26.

politicians and religious zealots of a “moral majority”²⁰ suddenly formed a bizarre alliance. Their coalition was based on shared enemies rather than on shared beliefs about gender equality. Albeit a tenuous affiliation, it did not diminish their determination.

III. Strange Bedfellows

Pornography as a subject offered an outlet for social tensions with enormous political and emotional poignancy. The debates were divided by two camps – “Anti-Porn” and “Pro Sex”²¹ – and while the feminist movement never had been homogenous, it now was split into irreconcilable fronts across all previous factions.²² During the 1982 annual Barnard Conference “The Scholar and the Feminist” with the theme “Towards a Politics of Sexuality” a scandal marked the official outbreak of the so-called sex wars. After the organizers decided to exclude anti-porn campaigning groups, their members in turn handed out leaflets in front of the venue, protesting and trying to agitate visitors against the event. In those leaflets, Elizabeth Wilson reports, the organizers “were accused of having invited speakers who supported forms of ‘patriarchal’ and ‘anti-feminist’ sexuality such as sado-masochism and paedophilia. No woman was mentioned by name, but it was clear who was being attacked.”²³

While the atmosphere was already tense during the preparations of the event, it was now accompanied by open fights throughout.²⁴ There was not much controversy about sexist and misogynist stereotypes in popular mainstream porn. The question, as Gayle Rubin explained, was rather about what political power can be attributed to the field of sexuality: was it either an essentially repressive tool in the service of patriarchy, or an inherently emancipatory practice opposing it? Answers to that question were

²⁰

“The Moral Majority was a fundamentalist Christian organization founded by televangelist Jerry Falwell in 1979. The Moral Majority was established to preserve ‘traditional’ American values and to combat increasing acceptance of social movements and culture changes. The organization became a major political influence in its opposition to gay rights, abortion, feminism, and other liberal movements during the 1980s. In 1989, Falwell disbanded the organization, declaring that it had achieved its goals.” Gilder-Lehrman Institute of American History, cit. from: Anthony Hatcher, *Religion and Media in America*, London 2018, xxxv.

²¹

Ann Ferguson Philipson, Carole S. Vance, and Ann Barr Snitow (eds.), Forum. The Feminist Sexuality Debates, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 10/1, 1984, 102–135.

²²

Rich, Compulsory Heterosexuality, 272. See also: Carol S. Vance, More Danger, Pleasure. A Decade of the Barnard Sexuality Conference, in: Vance, Pleasure, xvi–xxxix, here xxii; Lisa Duggan and Nan D. Hunter, *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, London/New York 1995.

²³

Elizabeth Wilson, The Context of ‘Between Pleasure and Danger’. The Barnard Conference on Sexuality, in: *Feminist Review* 13, 1983, 35–41, here 36.

²⁴

Ibid., 37–38.

dependent on the references of reasoning, and they were irreducible. Essentially it was a matter of determining legitimate and illegitimate sexual practices or if that discrimination was productive at all.²⁵

When Attorney General Edwin Meese published his report commissioned by the Reagan administration, asserting that pornography indeed was an existential threat to society, it was applauded by both their disciples and radical feminists like Catherine McKinnon and *Women Against Pornography* (WAP), with Susan Brownmiller and Andrea Dworkin as their most popular members. The findings claimed to prove – with an inconsistent and biased scientific methodology as the activist Pat Califia highlighted – that current porn had become more violent and would therefore lead to increased violence against women.²⁶ To protect women, pornography needed to be banished. Due to Meese's assessments, the line now was redrawn. Restrictions were extended to content that might qualify as “non-obscene” but found guilty of being “offensive”. It appeared as if any portrayal of sexuality had become a target of censorship. Surprisingly, this was not exactly the case. The actual enforcement was highly dependent on media and channels of distribution. Most of all it was visual media that was at risk.

Rubin in retrospect identified the explosive nature of the report in its power to provide a lawful foundation for conservatives as the Republican and Christian right parties to expand restrictive censorship policies. As a result, Rubin concluded, it was possible to consolidate reproductive heterosexuality as norm and ideal, whereas all deviations from that could be banned.²⁷ The Meese-Report institutionalized a massive cultural backlash against initiatives for sexual liberation of the previous decade. In this light, *Sex with Strangers* becomes significant as a nuanced comment on these discussions.

IV. The Power of Porn

From a perspective of media studies, Koch reminds us that one of the reasons why pornography must appear so threatening to its critics lies in its special ability to undermine common standards of representation. In this early study, the film scholar explored the impact of the genre to Western audiences through a history of its

²⁵

Rubin, Thinking Sex, 280–281.

²⁶

Califia revealed the survey's inconsistencies in a rigorous examination. According to them, critical accounts by experts were not considered, also the methodological standards were not scientifically justified. The survey was set up to present prefabricated and unambiguous results, Califia claimed. Pat Califia, *The Obscene, Disgusting, and Vile Meese Commission Report*, in: id., *Public Sex. The Culture of Radical Sex*, San Francisco 2000, 42–54, here 47. The article was first published in 1986 in *The Advocate*.

²⁷

Gayle Rubin, Afterword to “Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”, in: ead., *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, Durham, NC/London 2011 [1993], 182–189.

usage, that is, early, public screenings at a cinema.²⁸ Koch later described how pornography always involves a self-referential quality, thus strictly evading a non-pornographic representation. A representation of sexuality, according to Koch, is always sexual in itself, and a somatic response is part of its genuine purpose. She refers to Susan Sontag's observation that even a parody of pornography will essentially be pornographic. As Koch explains, this is why "cultural critics and naysayers crying for regulations have a reason to do so, as pornography in the media indeed has physical consequences: It does not only show sexuality but is a part of it."²⁹

In one of her rare interviews, Bacher too refers to that peculiar quality of *Sex with Strangers*: "The work, no matter what reading someone may give the images, is an extreme form of sexual representation."³⁰ Extreme in that it continuously exceeds the boundaries of conventional ideas of representation, also known as the paradigm of "representationalism", that Karen Barad described as:

the belief in the ontological distinctions between representations and that which they purport to represent; in particular, that which is represented is held to be independent of all practices of representing. That is, there are assumed to be two distinct and independent kinds of entities: representations and entities to represent.³¹

With porn the problem of representation as described by Barad is added a third party. Pornography as a genre, and therefore *Sex with Strangers* as a pornographic artwork, displays an extreme, but exemplary instance of how we are physically involved in the process of seeing. This double nature of seeing something and at the same time being corporeally involved reminds us, as Koch notes, of this very thin line that separates us from the world of objects, even though we are inevitably part of it.³² By immediately revoking the idea of an ultimate "line" that may or may not be crossed, Koch's observation rather suggests a spatial organization of this triangle. The challenge here is differentiation.

Considering the particular composition of the images, *Sex with Strangers* even underlines Koch's argument. It might not be mere

²⁸
Koch, Schattenreich.

²⁹
Koch, Netzhautsex, 109 (my translation).

³⁰
Carol S. Vance, Photography, Pornography and Sexual Politics, in: *Aperture* 121, The Body in Question, 1990, 52–65, here 60.

³¹
Karen Barad, Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28/3, Gender and Science. New Issues, 2003, 801–831, here 804.

³²
Koch, Netzhautsex, 110.

coincidence that the artist chose a motif that provides an ideal opportunity for identification to its male audiences. As the camera captured the oral service's recipient only by his pubic area, viewers are invited to adopt his position, if only imaginary: one can easily relate to the images by connecting a somatic response with the depicted center of genital arousal. This transfer, however, is not exclusive to male spectators. Quite the contrary, Kotz reminds us, this identificatory process is open to all audiences and not just those who identify as male. According to Kotz, being viscerally affected by porn is not dependent on identification with, or attribution to a certain gender and/or sexuality. *Sex with Strangers* thus evokes a whole range of potentially instable impressions in its audiences.

V. A Class Struggle of Sexuality

How then would viewers of the artwork have reacted towards an object that was highly charged on a socio-political and discursive level and at the same time powerfully incited a visceral response? Due to the lack of historical reviews or witnesses' reports, an answer to this question must remain speculation. What we can and should consider nevertheless is a network of customary habits and socio-cultural positions that *Sex with Strangers* evokes. We *can* assume that a certain audience back then was sensitive to the subject matter, and we have reason to believe that potential irritations not only involved conflicting ideas about sexuality. It encompassed a division in socio-economical hierarchies as well. By placing the socially lowest image production into a high art context, *Sex with Strangers* does not simply bank on a potential shock effect of the images. It reminds us of the class implications that sexual morals and the art world shared back then and potentially continue to share.

Technically, the sex wars' moral outrage of a mostly (but not alone) bourgeois middle and upper class was directed at an industry whose members traditionally were neither highly regarded, nor were they generously rewarded for their work financially. Existing social hierarchies thus were confirmed and reinforced according to Segal:

[T]hose who are socially powerful have not always exploited the relatively powerless (in all ways, including sexual), but projected the troubling, 'dirty' aspects of sex onto them. This is why it is not only women's bodies, but black and working class bodies, which are mythically invested with sexuality in dominant Western discourse and iconography.³³

Despite the porn industry's massive expansion during the 1980s due to the widespread technology of home video, the earnings were not

³³

Segal, Only the Literal, 58–59.

– as usually – equally distributed among its producers.³⁴ Porn had become a “multibillion-dollar industry”³⁵ and succeeded in establishing a certain star cult. This, however, did not change anything about the social reputation it entailed.³⁶

Sex with Strangers on a formal level reenacts the social differential typical to the sex wars. The artist transfers material deemed inferior, literally vulgar (in a sense of “for common folk”) into an art context that is traditionally receptive to social distinction and elitism.³⁷ Not only did the photo series clearly challenge sexual morals and standards of decency back then (and to some audiences today, too). Time and again, and clearly in this series, Bacher’s artworks challenge the unwritten laws of an environment where the cultivation and refinement of taste justify social superiority.

“[T]aste’ [is] the code word for the class variety of consumption”,³⁸ as art historian Susan Steward described the downwards directed dynamics of cultural distinction in her study on bibliophile practices at the transition from arts and crafts to mass production.³⁹ Steward affirmed Pierre Bourdieu’s sociological observations as presented in his book *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated to English in 1984. Bourdieu outlined the mechanisms of cultural taste making as an instrument for establishing and confirming social hierarchies. Those social hierarchies, according to Bourdieu, are connected to economic hierarchies. An ability of aesthetic judgment – the *right* judgment – in his theory serves as a major lever for cultural discrimination: “Taste classifies, and it classifies the classifier. Social subjects, classified by their classifications, distinguish themselves by the distinctions they make [...].”⁴⁰

Pornography, as Rubin argued in her presentation at the ill-fated Barnard Conference, was exploited in the service of ideological warfare. The sex wars stage a highly significant scene for social hierarchies and discrimination that are based on sexual identities

³⁴

Paul Willemen, For a Pornoscape, in: Church Gibson, More Dirty Looks, 9–27, here 16–18. The case of Linda Lovelace, main actor of the notorious movie *Deep Throat* (1972), marks a prime example. Anonymous (*The Guardian* staff), [Blow for Freedom](#), 28 April 2002 (27.01.2023).

³⁵

Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, Minneapolis 1986, 43.

³⁶

Drucilla Cornell, *The Imaginary Domain. Abortion, Pornography and Sexual Harassment*, New York/London 1995, 95.

³⁷

Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, London/New York 1996.

³⁸

Susan Steward, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore 1984, 35.

³⁹

Ibid., 34–37.

⁴⁰

Bourdieu, *Distinction*, 6.

and practices.⁴¹ Pornography, Rubin emphasized further, is not the reason but the battlefield in a class struggle of sexuality. “Modern Western societies appraise sex acts according to a hierarchical system of sexual value.”⁴² Rubin did not use the term class struggle in a metaphorical way, and she underlines the fact, that “sexual value” was directly related to a material value system. Whatever deviates from the normative ideal would be labeled “obscene”. Consequently, those individuals would be expelled to the marginal territories – medially, spatially, and culturally – as much as they would be criminalized and sanctioned.⁴³ Because the fiction of heteronormativity is deeply rooted in bourgeois communities, even the most trivial mainstream pornography can appear as a threat to the imperative of reproductive sexuality.⁴⁴

What was at stake for the opponents of the sex wars was located at the heart of the cultural elites, as Eleanor Heartney described: “[P]ornography [...] challenges sacred cows like the nuclear family, monogamy, heterosexuality and the tie between sex and reproduction.”⁴⁵

Still, not only this existential threat renders pornography so critical to bourgeois culture, Segal argued instead. Referring to Peter Stallybrass and Allon White, she claimed the condemnation of porn essential for mainstream society:

[T]he bourgeois subject, continuously defined and redefined itself through the exclusion of what is marked out as low – as dirty, repulsive, noisy, contaminating [...]. The pornographic is what high culture wants to banish and abject, it is thus necessarily about excess and extremity.⁴⁶

Stallybras and White did go further in their conclusion, though. To them such aggressions reveal an inherent weakness, as they explained in their 1986 treatise *The Politics and Poetics of Transgression*: “[T]hat very act of exclusion”, as Segal’s quote continues in the original paragraph by Stallybrass and White, “was constitutive of its identity. The low was internalized under the sign of negation and

⁴¹

Rubin’s groundbreaking treatise “Thinking Sex” is based on their presentation at the Barnard Conference.

⁴²

Rubin, Thinking Sex, 279.

⁴³

Ibid., 279–284.

⁴⁴

Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Reinbek bei Hamburg 1972, here 14–15 and 92–93.

⁴⁵

Eleanor Heartney, In Defense of Pornography. A Necessary Transgression, in: *New Art Examiner* 20, 1988, 20–23, here 21.

⁴⁶

Segal, Only the Literal, 50.

disgust. But disgust always bears the imprint of desire.”⁴⁷ Porn during the 1980s apparently served as a complex framework to define social bonds or borders.

VI. Consumer Society

Sex with Strangers addressed this topic of social classes by introducing an allegedly inferior and inappropriate subject to a high art environment, triggering a literal clash of cultures in the gallery space.⁴⁸ It remains to be discussed if that kind of conflict would still be acute today and for whom, and it seems unlikely that this was Bacher’s main interest in the series.

Still, there is another feature that might lead viewers to a materialist reading of the photo series. In the most literal way, the motif of fellatio invokes an event of consumption: gaping mouths, licking, sucking, devouring their object of desire, the women virtually gorging the penis to which their attention is drawn. To someone not familiar with the sexual practice the scenes must appear like cannibalistic acts. The pleasure now would certainly be the female protagonist’s; furthermore, the myth of oedipal castration anxiety seems cruelly – or ironically – confirmed. The manner of this consumption indicates far beyond simple ingestion. Viewers witness the protagonists’ utter incorporation of their prey.

This, admittedly unusual, reading of the work might not be too far-fetched. The subject of consumption provided one of the most prominent topoi to cultural discourse during the 1980s.⁴⁹ Consumption, by complementing the former guiding principle of production, provided another leitmotif to postmodern theory as it was conceived by Fredric Jameson, Francois Lyotard, or the above-mentioned Bourdieu;⁵⁰ Jean Baudrillard had diagnosed the condition of a “Consumer Society” in 1970 already.⁵¹

While the leading scholars of postmodern theory focused on the consumption of commodities more generally, the connection to sexual behavior has been drawn as well. Since the early 1970s, Peter Gorsen, an Austrian art historian, for instance, explored how current modes of consumption have condensed in sexual and economic

⁴⁷

Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, NY 1986, 191.

⁴⁸

Way more radical than artists in Dada and Pop Art movements, where everyday objects were integrated into artworks, postmodern artists transcended the boundaries of an aesthetic difference between the artwork and ‘commercial’ or mass-media objects.

⁴⁹

For an in-depth study, see Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London/Los Angeles 2007.

⁵⁰

Fredric Jameson, Postmodernism and Consumer Society, in: Hal Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays in Post-Modern Culture*, New York 1992 [1983], 111–125.

⁵¹

Jean Baudrillard, *The Consumer Society. Myths and Structures*, London 1999.

habits. Gorsen found that “during industrial capitalism, a distorted and illusional structure of needs specific to the pornographer has become an essential part of consumerist structures of needs”.⁵² A decade later, film scholar B Ruby Rich connected her analysis of the social phenomenon with a practical call for action:

To use women to sell products, to use pornography to sell genital arousal, there has to be an economic system that makes the use profitable. Porn is just one product in the big social supermarket. Without an analysis of consumer culture, our understanding of pornography is pathetically limited, bogged down in the undifferentiated swamp of morality and womanly purity.⁵³

Although not in the service of an overt feminist agenda, the aim of Gorsen’s study on “the bourgeois reception of obscenity and pornography” was anticipatory of Rich’s claim.⁵⁴ To him, high-frequency consumerism offered a way to understand the connection between the respective aesthetics of sexuality and commodity culture. Based on this assumption, he developed a materialist analysis of so-called obscene or pornographic artistic strategies as part of a more general critique of hegemony. His anti-bourgeois approach aimed at art as well as aesthetics.⁵⁵ Fellatio-as-consumption, according to his theory, would flag a fatal instance of hedonism that suspends the bourgeois imperative of modesty and decency on an existential level. In one chapter of his “Sexualästhetik”, Gorsen indeed talks about cannibalistic transgressions, yet performed by male artists only. While his account deploys quite conventional gender dynamics, Bacher’s photographs refuse to support an androcentric narrative. If we stick to what we see instead of what we have learned to ‘read’, we find the female protagonists awarded agency, while the male participants appear reduced to a mere genital.

Obviously, this observation will not cause an immediate reversal of a masculinist pleasure principle. Our image is still tied to its degrading caption, and a mainstream society will still consider such images inappropriate. Now here, I argue, the aesthetic distance of the reproduction to its original comes into play and calls for a break: technically a copy, *Sex with Strangers* conflicts with the rationale of traditional art and would inevitably fail to evoke bourgeois vir-

⁵²

Gorsen, Sexualästhetik, 90 (my translation).

⁵³

B Ruby Rich, Antiporn. Soft Issue, Hard World (*Not a Love Story*) (1982–83), in: ead., *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham, NC/London, 1998, 261–273, here 270.

⁵⁴

The title of Gorsen’s book translates to “Aesthetic of Sexuality. On the Bourgeois Reception of Obscenity and Pornography”.

⁵⁵

Gorsen, Sexualästhetik, 143.

tue just as the captions hardly permit a feminist appropriation of the matter. Subversion, it appears, is not achieved through simple reversal. Bacher refuses to explicitly ‘reveal’ any underlying message of the source material. What the artistic strategy highlights instead are the aesthetic conventions of artistic production during that time – that is, the conditions of artistic articulation itself. Bacher’s ‘reproduction’ of the pornographic matter indeed evokes – or mocks? – one of the most popular artistic strategies during the 1980s. By appropriating the tools of appropriation, she manages to add a third layer to the sex/money situation operative in *Sex with Strangers*: the layer of normative art discourse.

VII. Damaged Goods on the Shelves of the Art Market

Commercial imagery and the diverse aesthetics of mass culture were notoriously idiosyncratic to artistic projects today subsumed under the label “Appropriation Art”. First introduced by a so-called Pictures Generation with considerable success within the art market, appropriation subsequently was put into service of a new strand of commodity critique.⁵⁶ The use of everyday goods and representations taken from mass media often pointed at an all-encompassing consumerism and life’s subjection to a commercial regime. Even though such transgressions of “high” and “low” were of course common in Western art since modern avantgardes, in 1987 curator Carol Squiers diagnosed a “total interpenetration and interdependence of the spheres ‘high’ and ‘low’ photography, including advertising, news and fashion imagery, both as subject and as form”.⁵⁷

In retrospect, artist Rachel Harrison identified a conflict not always convincingly resolved by appropriating artists: “They made work that was political, but its forms mirrored the economy of the times.”⁵⁸ A skyrocketing art market only underlines Harrison’s assessment. “Commodity critique”, according to its critics, enabled a detached audience to affirm the shortcomings of capitalism without any risk or personal commitment. Ultimately it was agreed upon the commodity-status of the artwork; a condition that can only be celebrated ironically, as Eleanor Heartney commented on some cynical instances of artistic commodity critique.⁵⁹

Sex with Strangers might use a similar aesthetic strategy based on repetition, reproduction, and deflation. But clearly it does not attempt to release the tension of its source equally entangled within the forces of late capitalism. Bacher appropriates appropriation, and

⁵⁶

Eleanor Heartney, *Postmodernism. Movements in Modern Art*, London 2001, 42–56.

⁵⁷

Carol Squiers, The Monopoly of Appearances, in: *Flash Art* 132, 1987, 98–100, here 98.

⁵⁸

Rachel Harrison, ’80s Again, in: *Artforum* 41/7, 2003, 246.

⁵⁹

Heartney, Postmodernism, 42.

to a male-centered leftist art discourse and Marxist intelligentsia she introduces a subject that was persistently ignored. Still, we do not simply find porn highlighted as a commodity in a barely post-Fordist society. *Sex with Strangers* addresses a corresponding feature between the unique commodities of sex and art that Jennifer Doyle in her analysis of Andy Warhol's "Forged Image: Centerfold by Andy Warhol" describes as "[t]he homology between pornography and art – [...] something that is not supposed to have a market (but clearly does)".⁶⁰ This conflict, Doyle convincingly argues, is at the core of aesthetic judgment and provides an essential criteria to disqualify art that threatens bourgeois moral concepts: "[T]he practice of mixing things that are supposed to be kept separate (sex and money) emerges as the negative ground against which critics might assert the autonomy of art, the independence of aesthetic value from the economic, the political, or the sexual."⁶¹

Whether intended or not, *Sex with Strangers* might provide a comment on the artistic practice of Bacher's contemporaries by mobilizing these exact entanglements. Artistic commodity critique fails, if one's own position is neglected in a system that is an economic system as well. Bacher does not simply appropriate an ordinary commodity – "mags which can be easily identified as commodities"⁶² – as Johanna Drucker explained, but one that is – just like art – illegitimate from the start: the value of art cannot be quantified, but clearly it has a price. This makes a complacent critique of capitalism uncomfortable, and such contradictions are not easily resolved. *Sex with Strangers* therefore does not participate in the cool and distant, ironic aesthetics of appropriation art and commodity critique. Explicit-to-unsettling, and still potentially alluring images draw viewers into complicity. One's own moral superiority becomes fragile and so does an alleged superiority of discourse. Pornography's somatic capability makes the series hijack a seemingly independent reception of art.

Sex, money, art – those vehicles of social communication in Bacher's photo series are condensed to a happy threesome, one might say. Arguing that the connection between the formal design and these three fields of interaction can be identified in the event of repetition/reproduction, I now hope to come full circle to where I started, suggesting that *Sex with Strangers* performs a complex choreography of closeness and distance, not as a matter of space but in terms of socio-political territories.

⁶⁰

Jennifer Doyle, Tricks of the Trade. Pop Art and the Rhetoric of Prostitution, in: ead., *Sex Objects. Art and the Dialectics of Desire*, Minneapolis 2006, 45–70, here 70.

⁶¹

Ibid., 53. Juliane Rebentisch positioned a similar conflict at the heart of modern aesthetic theory by Theodor W. Adorno. See ead., Die Liebe zur Kunst und deren Verkennung. Adornos Modernismus, in: *Texte zur Kunst* 52, 2003, 78–85.

⁶²

Johanna Drucker, The Pornographic Response, in: Lutz Bacher (ed.), *Theory/Flesh*, Berkeley, CA 1986, 19–20, here 19.

VIII. Repetition and Difference

As we have seen, the gesture of repetition/reproduction is implicit on every level of the artwork: first, on the level of category by representing an article from mass media only comprehensible as a multiple as opposed to the originality of the artwork; second, by the accumulation of the same scene over and over in similar, but different iterations of nine individual but equivalent images; and third, by staging non-reproductive sexual acts during a cultural drift (or backlash, as Susan Faludi interpreted it) where normative ideas of procreative sexuality were heavily defended.⁶³ Finally, the operating principle of pornography itself can be described as a repetitive variation of the ever-same: hardly innovative but “mechanical and compulsively repeating”⁶⁴ events, as Koch described pornography’s “cinematographic commodity flow”.⁶⁵ At the core of the pornographic repertoire since its professionalization and industrialization lies the transition of individuals into shadows that move according to a prescribed pattern.⁶⁶

Sex with Strangers reproduces, serializes, and increases the repetition. None of these repetitions is a duplicate. Every repetition modifies its objects, it steadily creates a distance from its reference by inserting a deviation: tonal gradation is flattened by Xerox copy, photography scales up the format just as it reduces the resolution. The appearance of the “original” images is significantly modified but unified to a template of fellatio, it shows straight sex gone pervy, suddenly inadequate. Bacher’s repetitions do not stop at the satisfactory “quotational marks”, that Abigail Solomon-Godeau identified as the characteristic operation of appropriation, “asserting both its textuality and its conventionality”.⁶⁷ Bacher instead highlights a materiality of both the artwork and the viewer. Cool irony does not provide an easy escape – neither to the artist, nor to us. Equally, we are ‘in the image’ through neither an intellectual or empathetic

⁶³

Susan Faludi, *Backlash. The Undeclared War against Women*, New York 1991. Her study in turn received substantial criticism for not considering different sets of discrimination based on race, class, and sexuality. Another instance of repetition can be identified in the repetitive logic of normative gender construction that, according to Judith Butler, itself works as imitating an imaginary reference through performative repetition. Judith Butler, Imitation and Gender Insubordination, in: Diana Fuss (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York 1992, 13–31, here 23.

⁶⁴

Koch, Schattenreich, 37 (my translation). Philosopher Slavoj Žižek more recently made a similar observation in his book *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt a. M. 2005, here 236.

⁶⁵

Koch, Schattenreich, 16 (my translation).

⁶⁶

Ibid., 35.

⁶⁷

Abigail Solomon-Godeau, Sexual Difference. Both Sides of the Camera, in: *Sexual Difference. Both Sides of the Camera* (exh. cat. New York, Wallach Art Gallery), ed. by Wallach Art Gallery, New York 1988, 21.

investment, nor a Kantian “interesseloses Wohlgefallen” (disinterested pleasure), but as corporeally and viscerally affective lumps of human substance.

Pornography offers a perfect opportunity to examine our own involvement, as Johanna Drucker elaborated in the 1986 edition of the newspaper-styled magazine “Theory & Flesh”, edited by Bacher herself:

[O]bscenity, like any aesthetic value, operates through the beholder. Pornography is undoubtedly a response, rather than a form, but a generatable which depends upon, relies upon, the manipulable machine of viewer/artifact, spectator/symbolic, which has its territorial zones demarcated within a cultural configuration which sustains the taboos, which so effectively manipulate the construction of individual desire. The most intimate level of response is precisely the one which demonstrates the extreme lack of individual control over the very processes which elaborate and articulate the “self” in its irrefutably social context. The urge towards a pornography is real, the place it occupies in the social realm demonstrates the effectiveness of the underwritten rules of order which display themselves through our action, words, and responses.⁶⁸

Sex with Strangers transposes the shared antinomies of a dominant sexual culture and a culture of consumption – excessive and moralizing, regulatory and emancipatory at the same time – into a complex work structure where neither supporters nor the enemies of pornography would have found their position backed up.

It might well be open for discussion whether the images would spark considerable controversy today. A 2014 presentation at Galerie Buchholz in Cologne to my knowledge did not cause public disturbance. Morals have changed in Europe just as much as in the United States, and so have the habits of consumption – of sex, art, and other commodities. Neatly framed and perfectly staged in the white cube of a gallery, the distance of the artwork to its original reference might have been increased even more, supporting a dispassionate viewing of the sex scenes [Fig. 9]. The war zones appear to have shifted, indeed. Still, a “pornographic response” is not eliminated. We might find ourselves reassessing a response that we did neither ask for, nor necessarily enjoy. Are we corrupted by the image then, or simply exposed?

Susanne Huber works as a researcher in art history / art theory with a focus on feminist, queer, and postcolonial theories and topics. She obtained her PhD at Freie Universität Berlin with a study on

⁶⁸
Drucker, Pornographic Response, 19.



[Fig. 9]

Exhibition view, Lutz Bacher, *Sex with Strangers*, Galerie Buchholz, Cologne, April/May 2014. Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York.

Lutz Bacher, Sarah Charlesworth, and Barbara Bloom (“Vom Konsum des Begehrrens. Appropriation Art, Sex Wars und ein postmoderner Bilderstreit”, published by De Gruyter in 2022) as part of the research project “Aesthetics of Desire. Counter-Hegemonic Visualizations of Bodies, Sexuality, and Gender”, funded by the German Research Association. Discussing together art theory, a particular political debate, and a postmodern discourse on consumption she explored how appropriation in this context refers to normative concepts of difference, attributions of value, and formal conflicts of repetition. After teaching in Berlin, Halle, and Zurich, she currently holds a position at the University of Bremen.

DISTANZ- 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 schütteren 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.¹ 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.² 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.³ 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 Grigorij 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.⁴ 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.⁵ 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 Gemäldegalerie 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 Besucherinnen⁶ dermaßen auf Distanz, dass weitere Abstandhalter überflüssig waren.⁷ 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.“⁸ 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.⁹ Das Buch *Ausstellungen machen* von 2014 [Abb. 4b] reduziert diese Grundkonstellation sogar zeichenhaft auf nur drei Elemente: Ein Bild, eine Hinweistafel zu dem Bild, und einen Abstandhalter.¹⁰ 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 Dinger eigentlich heißen: Schutzabsperrung? Barriere? Oder tatsächlich Abstandhalter? Nicht mal die Kuratorinnen in

8

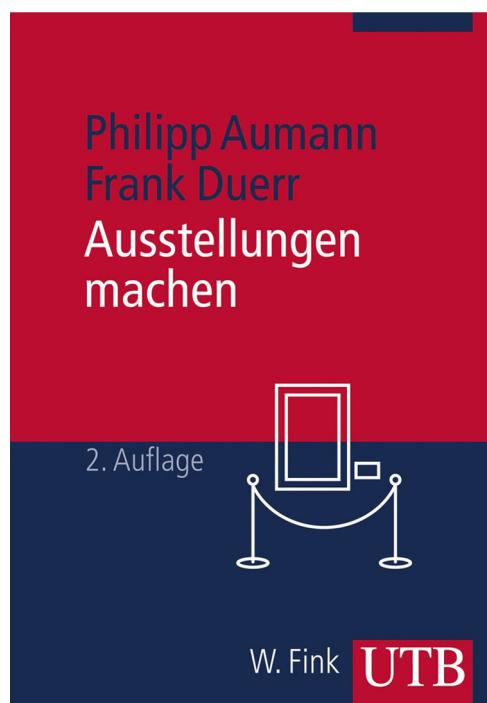
Martin Warnke, *Nah und Fern zum Bilde*, in: ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunstdtheorie* (hg. von Michael Diers), Köln 1997, 6–15, hier: 11.

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.¹¹ 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.¹² 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

¹¹

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

¹²

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 Ducan, *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.¹³ 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 Kleiniformate 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 Chancieren des Bildes aus verschiedenen Abständen nachzuvollziehen.¹⁴

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].

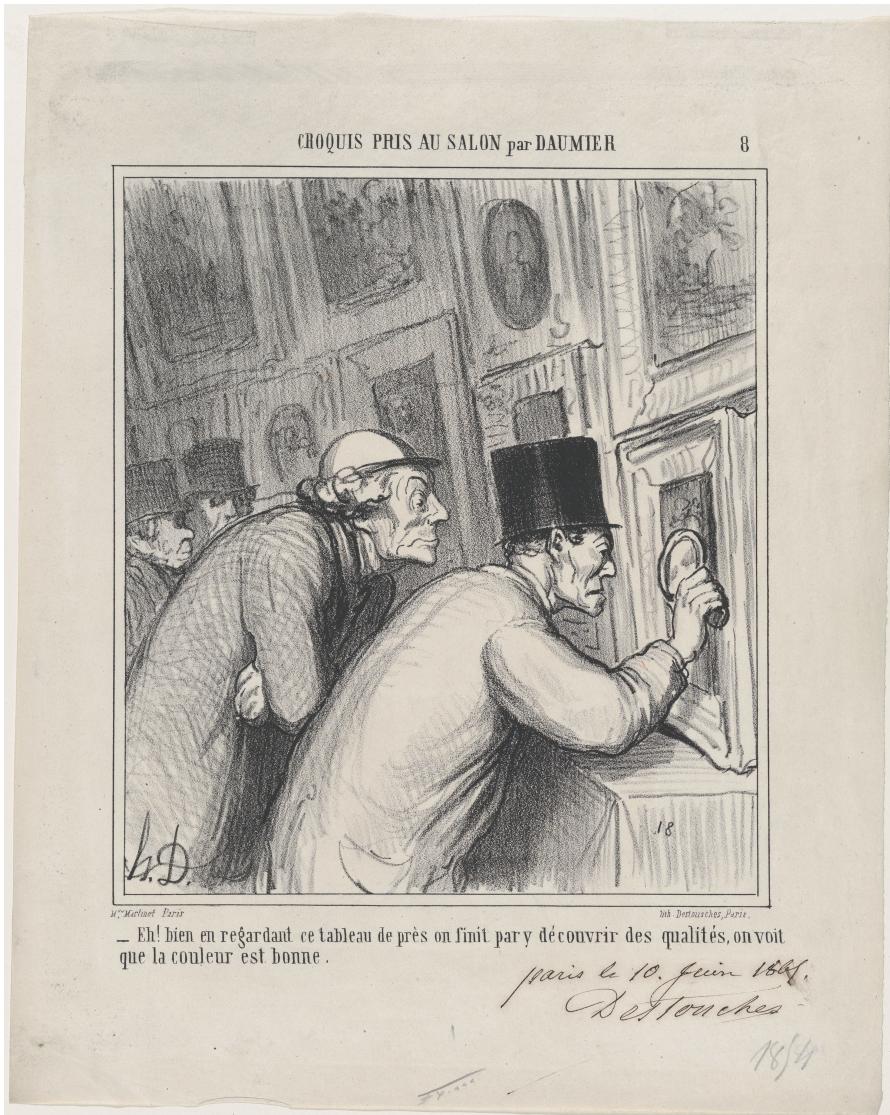
In Museen scheinen Abstandhalter ein recht neues – und vielleicht schon wieder im Verschwinden begriffenes – Phänomen zu sein. Auf historischen Fotografien von Museumsräumen in Europa und den USA sieht man sie nur selten. Flächendeckend kamen sie wohl erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum 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).



[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.¹⁵

Bei einer Ausstellung in den Deichtorhallen in Hamburg sind mir als weitere aktuelle Variante Markierungen am Boden aufgefallen [Abb. 7a].¹⁶ 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 scherhaft „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.¹⁷ 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.

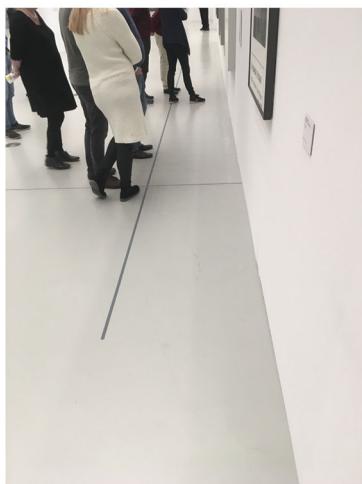
¹⁶

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

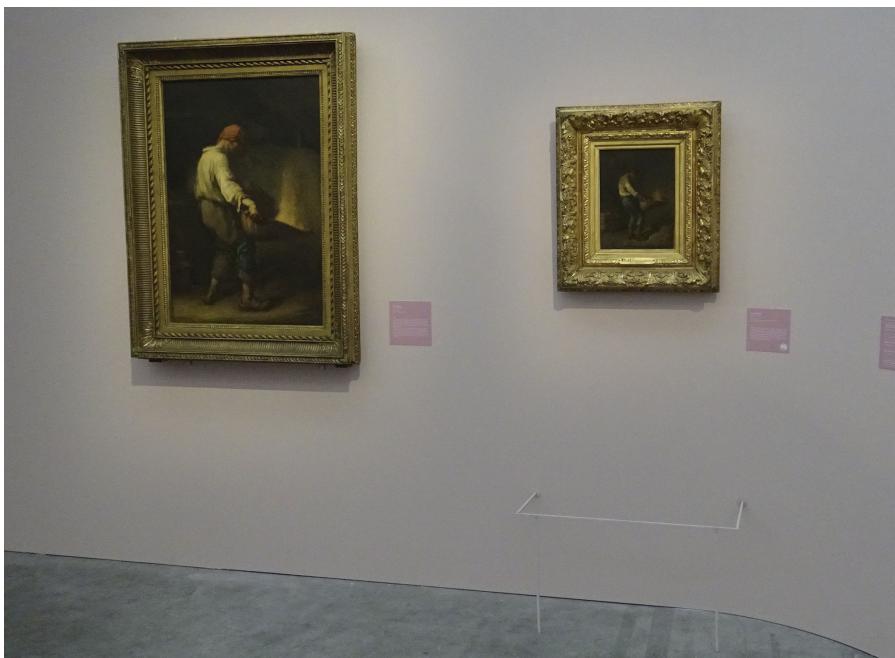
¹⁷

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.

Distanzbedürfnisse



[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 Metalleisten in den Boden geschraubt, vor anderen nicht.¹⁸ 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.¹⁹

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

¹⁸

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

¹⁹

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 „Nennt 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.²⁰ 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.“²¹

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 transzendentale Sphären gebildet haben. Offenbar benötigen gerade die Konsumgesellschaften, in denen sich die Mobilität der Dinge extrem erweitert und verstärkt hat, umso stärker 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.²²

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.²³

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.²⁴ 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.“²⁵ 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“.²⁶

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.²⁷ 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 Böhmes 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.²⁸ In anderen Fällen werden Absperrungen willentlich als Waffe eingesetzt, um Gemälde zu zerstören – so etwa 2018 Ilja 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 Hiebwaffe!“, heißt es dazu, nicht ohne Faszination, in einem Artikel.²⁹

Als Hiebwaffen 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.³⁰ Was aber, wenn weder die Erkrankung, noch die saarländische Herkunft, noch der Studiengang des Angreifers ursächlich für dessen Tat war?³¹ 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.³²

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.“³³

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.³⁴

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 stiftete 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 Parallelie zwischen diesem von der Kunst ausgehenden „Reiz der Distanz“ und einer gesellschaftlichen Tendenz, „die Dinge mög-

³²

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.

³³

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

³⁴

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

lichst aus der Entfernung auf sich wirken zu lassen“.³⁵ 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 nahezukommen 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.³⁶ 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“.³⁷ 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.³⁸

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.“³⁹ 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 fünfhalb 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“.⁴⁰

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 hervorzuksramen und damit seinen Farbfeldern eine durch die großen Namen der Philosophie abgesicherte Rezeptionsanweisung mitzuliefern. Kaum ein Kunstmünger 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“.⁴¹ 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“.⁴² Wer nahe genug an Newmans Bilder 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“⁴³ (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-

⁴⁰

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.

⁴¹

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).

⁴²

Max Imdahl, Who's Afraid, 249.

⁴³

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

gewalt erfuhren.⁴³ Auch Eva Ehninger gehört zu den wenigen, die Zweifel angemeldet haben, ob das Erhabene überhaupt eine sinnvolle Kategorie ist, um Newmans Bilder zu fassen.⁴⁴ 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.⁴⁵

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.⁴⁶ 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.⁴⁷

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.“⁴⁸ 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 Kunsthistorik, 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 Kunsthistoriker 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“.⁴⁹ 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.⁵⁰

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.⁵¹ 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.⁵² 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

⁴⁹
Ebd., 20.

⁵⁰
Ulrich Pfisterer, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm*, München 2019, 332.

⁵¹
Zur Sixtinische Madonna als russische Ikone siehe van Kann, Raffaels Madonna.

⁵²
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.

GEFÜHLTE NÄHE

ZUR MEDIENGESCHICHTE VON *TESTIMONIAL IMAGES*

Tanja Prokić & Kerstin Schankweiler

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, S. 465–488

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99103>



ABSTRACT: FELT PROXIMITY. ON THE MEDIA HISTORY OF TESTIMONIAL IMAGES

How has digital communication changed expectations and perceptions of proximity and distance? This article traces the media history of a communication mode that relies on intimacy and testifying. By discussing the intrinsic relationship between platform-based information and communication technologies and the attention economy, the development of a communication mode of so-called “presumed intimacy” is elaborated. Drawing on concepts from celebrity studies and advertising, the transformation of spatio-temporal and social distance into felt proximity can be described in more detail. In doing so, the article also stresses the role of images in the fabrication of intimacy and takes selfies and selfie videos of celebrities in the context of protest movements as an example. The connection of protest culture, celebrification and testimonial images demonstrates in a particular way how attention economies in digital communication are structured.

KEYWORDS

Selfie; Intimität; Nähe; Digitale Kommunikation; Soziale Medien; Zeug*innenschaft; Testimonial; Protestbewegungen; Prominente.

I. Selfie-Videos von Prominenten in Protestbewegungen

In der Nacht des 20. Oktober 2020 ereignete sich in Lagos State, Nigeria, die brutale Niederschlagung eines Protests an der Mautstelle Lekki Toll Gate. Bereits seit drei Jahren demonstrierten Nigerianer*innen unter dem Hashtag #EndSARS gegen Polizeigewalt, als es zum sogenannten „Lekki Massaker“ kam, bei dem Soldaten das Feuer auf die Protestierenden eröffneten und zahlreiche Menschen starben. Am 23. Oktober postete die DJane Switch, die an jenem Tag ebenfalls demonstriert hatte und zur Augenzeugin wurde, ein Selfie-Video auf ihrem Instagram- und Twitter-Account.¹ Das Video zeigt Oberkörper und Gesicht in Nahaufnahme und leichter Untersicht, DJane Switch sitzt an einem Tisch und spricht vermutlich in eine Webcam [Abb. 1]. Nur wenig ist von dem Zimmer zu sehen, in dem sie sich befindet. Der Fokus ist auf ihrem Gesicht; in den Blick fällt ein kleines Pflaster, das von einer Verletzung zeugt. Sichtlich aufgelöst und um Worte ringend berichtet sie von den Erlebnissen, unter deren Eindruck sie noch steht. Sie berichtet von der Anwesenheit des Militärs und der Polizei, die auf friedlich demonstrierende Bürger*innen geschossen hätten, und präsentiert eine Sammlung von leeren Patronenhülsen als Beweistücke. Zwischendurch schließt sie die Augen, als würde sie die Erinnerung heraufbeschwören, ihre Worte stocken, sie presst die Lippen aufeinander und ist den Tränen nah.

Ohne Bilder des „Lekki Massakers“ in ihrem Videobericht zu zeigen,² gelingt es der Sprecherin, eine Nähe zum Geschehen über räumliche und kulturelle Distanzen hinweg zu erzeugen. Dabei dient die sichtbare Affektion als Schnittstelle zwischen Zuschauenden und dem Vorgefallenen. DJane Switch kreiert ein sekundäres, mediales Ereignis, indem sie uns lediglich an der reaktiven Affektion teilhaben lässt. Bei der Augenzeugin handelt es sich um eine über die Landesgrenzen hinaus bekannte nigerianische Musikerin, die mit bürgerlichem Namen Obianuju Catherine Udeh heißt und auf Instagram 935.000 Follower hat.³

Bereits seit einigen Jahren kann man in den Sozialen Medien beobachten, dass Prominente sich in Protestbewegungen engagieren und visuelle Botschaften posten. Mit Selfies und nun immer öfter mit Selfie-Videos legen sie Zeugnis von ihren Einstellungen und Erfahrungen ab und positionieren sich in öffentlichen Debatten, manchmal unter großem persönlichen Risiko. Sie nutzen dabei ohne Frage ihre Bekanntheit und ihr Image, um Aufmerksamkeit

¹
http://twitter.com/dj_switchaholic (22.02.2022). Wir danken Tanja-Bianca Schmidt, die uns auf dieses Fallbeispiel aufmerksam gemacht hat.

²
 DJane Switch hatte auch während der Demonstrationen gefilmt und gestreamt. Suyin Haynes, She Livestreamed the Shooting of Peaceful Protesters in Lagos. Now in Exile, DJ Switch Is Still Fighting for the Future of Nigeria, in: *Time*, 17.12.2020 (22.02.2022).

³
 Stand Februar 2022 des Instagram-Accounts [djsswitch](#) (22.02.2022).



[Abb. 1]

Standbilder aus dem Selfie-Video von DJ Switch, über den Twitter-Account [@dj_switchaholic](#) gepostet am 23.10.2020 mit den Hashtags #LekkiMassacre #LekkiGenocide #EndSARS (22.02.2022).

auf Probleme und Missstände zu lenken. Doch durch welche Kommunikationsmodi gelingt es hier, ein authentisches Bildzeugnis, ein *testimonial image*, zu generieren? Wie wird trotz technischer Distanz und der Unerreichbarkeit von berühmten Personen für die Allgemeinheit eine gefühlte Nähe hergestellt? Und wie vermischen sich unter dem Druck der Aufmerksamkeitsökonomien digitaler Kommunikation Protestkultur, Celebrity-Kult und das Genre des Selfies? Im Folgenden sollen die historischen Entwicklungslinien aufgezeigt werden, die diese Form der Kommunikation hervorgebracht haben.

II. Das Internet und die Entstehung einer neuen sozialen Sphäre

Bereits Anfang der 1990er Jahre setzen die ersten Reflexionen über den ambivalenten Einfluss internetbasierter Informations- und Kommunikationstechnologien auf soziale Zusammenhänge, Wissen und Kultur ein. Als eines der ersten Dokumente, das sich mit dem Nutzen des Internets für die breite Öffentlichkeit auseinandersetzt, gilt Howard Rheingolds *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier* von 1993.⁴ Neben drei Arten kollektiven Nutzens – sozialer Nutzen, Wissenskapital und Gemeinschaftsgefühl – hebt er auch die Tendenz zu panoptischer Machtkonzentration hervor, indem „Leute mit wirtschaftlicher und politischer Macht einen Weg finden, den Zugang zu den virtuellen Gemeinschaften zu kontrollieren“.⁵

Bereits Mitte der 1990er Jahre konzentriert sich Michael H. Goldhaber auf diese dystopische Entwicklungstendenz des Internets. Den Paradigmenwechsel, den das Internet einführt, setzt er mit einem Wechsel der ökonomischen Form gleich.⁶ Goldhaber hält es für einen Fehler, „Entwicklungen wie das Internet und das World Wide Web in den Begriffen der herkömmlichen Ökonomie“⁷ zu denken. Er schlägt stattdessen den Begriff der „Aufmerksamkeitsökonomie“ vor. Diese funktioniere „ohne jede Form des Geldes und ohne Markt oder von etwas, das diesem gleicht“.⁸ Darüber hinaus

⁴

Howard Rheingold, Virtuelle Gemeinschaft, in: Tilman Baumgärtel (Hg.), *Texte zur Theorie des Internets*, Ditzingen 2017, 104–118, hier 109, 117.

⁵

Ebd., 116, 110.

⁶

Michael H. Goldhaber, *M. H. Goldhaber's Principles of the New Economy*, 23.08.1996 (22.02.2022); ders., *Some Attention Apothegms*, 15.08.1996 (22.02.2022); ders., The Attention Economy and the Net, in: *First Monday* 2/4, 1997 (22.02.2022).

⁷

Michael H. Goldhaber, Die Aufmerksamkeitsökonomie und das Netz. Über das knappe Gut der Informationsgesellschaft, in: Baumgärtel, Texte zur Theorie des Internets, 181–193, hier 182.

⁸

Ebd., 183.

setze sie „eine völlig andere Lebensweise als die auf Routinen begründete industrielle Existenz mit ihren Dichotomien zwischen Arbeitsstätte und Heim, Arbeit und Spiel und Produktion und Konsum voraus“.⁹

Dass Goldhaber bereits eine ganze Produktionsweise mit ihren Effekten auf die Grenzziehung zwischen Öffentlichkeit und Privatem im Blick hat, deckt sich mit zeitgleichen Reflexionen, die sich auf die Transformation von Arbeit durch den seit den 1970er Jahren anwachsenden Dienstleistungssektor beziehen.¹⁰

In den deutschen Diskurs hatte Georg Franck bereits 1989 den Begriff der Aufmerksamkeit als „Energie“ eingeführt.¹¹ In drei seinem Buch *Die Ökonomie der Aufmerksamkeit* (1998) vorausgehenden Aufsätzen, veröffentlicht im *Merkur*, profiliert er den Begriff der Aufmerksamkeitsökonomie und will damit eine allgemeine Transformation beschreiben, in der „Aufmerksamkeit“ als knapper Ressource eine wachsende Bedeutung zukommt, die auch eine Währungsfunktion übernehmen kann.¹² Obwohl er diese Entwicklung nicht ausschließlich auf das Internet bezieht, misst er der mit neuen Kommunikationstechnologien einhergehenden „Entgrenzung der Informationsflut“¹³ eine zentrale Rolle bei.

Mit der Markteinführung des Smartphones ab 2007 und dem Ausbau des mobilen Internets hat sich der von Goldhaber und Franck beschriebene Kampf um Aufmerksamkeit zunehmend globalisiert und weitet sich seitdem auf sämtliche kommunikative Gefüge der Gesellschaft aus.¹⁴ Wie bei allen großen Medienrevolutionen zuvor gerät auch durch den Siegeszug des Internets das Verhältnis von Sinn und Sinnen unter Evolutionsdruck, allerdings etablieren sich einige Paradoxien, die den Charakter der öffentlichen Kommunikation nachhaltig verändern und Erwartungen und Wahrnehmungen von Nähe- und Distanzverhältnissen invertieren. Jüngst hat das auch Jürgen Habermas festgestellt, der im Kontext einer Sonderausgabe des *Leviathan* zu einer Revision seiner Thesen

⁹
Ebd.

¹⁰

Vgl. dazu etwa Maurizio Lazzarato, Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: Antonio Negri, Thomas Atzert, Paolo Virno und Maurizio Lazzarato (Hg.), *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin 1998, 39–53; oder Michael Hardt, Affektive Arbeit, in: Thomas Atzert und Jost Müller (Hg.), *Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität. Analysen und Diskussionen zu Empire*, Münster 2004, 175–189.

¹¹

Georg Franck, Die neue Währung: Aufmerksamkeit. Zum Einfluß der Hochtechnik auf Zeit und Geld, in: *Merkur* 486, 1989, 688–701, hier 699.

¹²

Franck, Die neue Währung; ders., Ein Kampf um Aufmerksamkeit, in: *Merkur* 574, 1997, 72–79; ders., Ökonomie der Aufmerksamkeit, in: *Merkur* 534–535, 1993, 748–761.

¹³

Ders., *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998, 66.

¹⁴

Michael Seemann, *Die Macht der Plattformen. Politik in Zeiten der Internetgiganten*, Berlin 2021, 88.

von 1962 zum Strukturwandel der Medienöffentlichkeit aufgefordert wurde. Ohne zwar eine faktische „Trennung der Öffentlichkeit von den privaten Lebenssphären“ anzunehmen, stellt er in Rechnung, dass die Sozialen Medien (= Web 2.0) „in Teilen der Bevölkerung die Wahrnehmung der Öffentlichkeit in der Weise verändert haben, dass die Trennschärfe zwischen ‚öffentliche‘ und ‚privat‘ und damit der inklusive Sinn von Öffentlichkeit verblasst“.¹⁵ Habermas hebt für den sich etablierenden Kommunikationsmodus hervor, dass sich Nutzer*innen von Zensur befreit „an ein anonymes Publikum wenden und um dessen Zustimmung werben“¹⁶ können.

Habermas beschreibt in seinen Terminen die Beziehung zwischen Influencer*innen und Follower*innen beziehungsweise Community: Indem der hier gepflegte Kommunikationsmodus sich von redaktionellen Pflichten entlastet, gleichzeitig aber den Kommunikationsrahmen einer privaten Sphäre verlassen kann, entsteht eine neue, bisher unbekannte Sphäre, die er als eine „anonyme Intimität“¹⁷ beschreibt. „Anonyme Intimität“ ist stärker noch als die öffentliche Sphäre der Mediengesellschaft alten Typs wesentlich dadurch gekennzeichnet, dass sich unter den Bedingungen des Web 2.0 der Kampf um Aufmerksamkeitsressourcen verschärft. Nicht nur haben wir es mit einem exponentiellen Zuwachs an Informationen zu tun, sondern auch mit einem exponentiellen Zuwachs möglicher Verbindungen. Informations-, „Overload“ und Hyperkonnektivismus treffen zudem auf automatisierte Mechanismen der Hierarchisierung und Personalisierung, was wiederum eine Fragmentierung zur Folge hat: „Durch Fragmentierung und Personalisierung unserer medialen Realität wird es immer schwieriger, einen gemeinsamen Referenzraum aufrechtzuerhalten.“¹⁸ Der Sinn spaltet sich in unterschiedliche Sinnzusammenhänge auf. Clemens Apprich spricht in diesem Zusammenhang von einem „Zusammenbruch symbolischer Effizienz“¹⁹, da die gemeinsame soziale ‚Wirklichkeit‘ auf immer kleinere gemeinsame Nenner schrumpft. „Die Anzahl konkurrierender kultureller Projekte, Werke, Referenzpunkte und -systeme“, so Felix Stalder in *Kultur der Digitalität*, „steigt rasant an, was wiederum eine sich zuspitzende Krise der etablierten Formen und Institutionen der Kultur ausgelöst hat, die

¹⁵

Jürgen Habermas, Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit, in: Martin Seeliger und Sebastian Seivignani (Hg.), *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* (Sonderband Leviathan 37), Baden-Baden 2021, 470–500, hier 496.

¹⁶

Ebd.

¹⁷

Ebd.

¹⁸

Clemens Apprich, Paranoia, in: Timon Beyes, Jörg Metelmann und Claus Pias (Hg.), *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*, Duisburg 2017, 77–88, hier 84.

¹⁹

Ebd.

nicht darauf ausgerichtet sind, mit dieser Flut an Bedeutungsansprüchen umzugehen.“²⁰

Eine zentrale Rolle spielen hier die kommerziellen Plattformen, die mit dem Web 2.0 ihren technöökonomischen Siegeszug beginnen und zunehmend die *New Economy* – und damit auch die herkömmlichen Massenmedien – unter Druck setzen. Denn kommerziellen Plattformen ist eine Tendenz zur Monopolisierung intrinsisch, wollen sie ökonomisch erfolgreich sein. Das Erfolgsmodell sämtlicher kommerzieller, digitaler Plattformen operiert mit einem „Netzwerkeffekt“²¹: Ein solcher stellt sich ein, wenn die Nutzung der Plattform durch eine kritische Masse an Nutzer*innen erreicht ist, die Plattform also durch den Gebrauch Vieler einen sogenannten Einflusseffekt erzeugt und sich dadurch als unumgehbarer Standard universalisiert.²² Der individuelle Nutzungswert der User*innen erhöht nun seinerseits den Traffic auf den Plattformen, was den Nutzungswert der Plattform als Werbeplattform steigert und schließlich den Marktwert der Plattformen in die Höhe treibt.

Kommerzielle, digitale Plattformen haben demnach ein ökonomisches Interesse an der persistenten Aufforderung zur Generierung und zum Teilen von Content. Der Kampf um Aufmerksamkeit weitet sich so von einer Aufmerksamkeit, die sich noch vorrangig auf die Rezeptionszeit der User*innen bezog, immer mehr auf deren aktive Partizipation aus. Axel Bruns prägte den Begriff der *Produsage*²³, um den sich verbreitenden Trend hin zu user*innengeneriertem Content zu beschreiben. User*innengenerierter Content muss sich in der Medienumwelt kommerzieller Plattformen, insofern keine einheitlichen, übergreifenden und vor allem konsequenten Regeln der Content-Erstellung vorherrschen (wie etwa auf Wikipedia) und damit keine transparente Content-Moderation stattfindet, automatisch den Gesetzen der Aufmerksamkeitsökonomie anpassen, um entsprechend erfolgreich zu sein.²⁴

²⁰
Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016, 11.

²¹
Vgl. Seemann, Die Macht der Plattformen, 93–95.

²²
David Singh Grewal, *Network Power. The Social Dynamics of Globalization*, New Haven, CT/London 2009, 150–154.

²³
Der Begriff schließt an den Begriff *Prosument* (Zusammensetzung aus *Konsument* und *Produzent*) an und soll ausdrücken, dass User*innen im Web 2.0 immer auch als Produzent*innen adressiert werden. Vgl. Axel Bruns, Produsage. Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation, in: Ben Shneiderman (Hg.), *Proceedings of 6th ACM SIGCHI Conference on Creativity and Cognition 2007*, New York 2007, 99–105; ders., *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Produsage*, New York 2008.

²⁴
Selbstverständlich gibt es je nach Land und sozialem Code unterschiedliche Regulierungen. Im US-Kontext unterliegt beispielsweise sexueller Content zum Teil strengerem Regulierungen als verletzende Sprache und Androhung von Gewalt. Die Zensur und Regulierung auf und durch die kommerziellen Plattformen selbst ist ein komplexes Feld. Vgl. zur Einführung in den Problembereich und für weiterführende Literatur Tanja Prokić und Elisabeth Heyne (Hg.), *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld 2022.

Mit dieser Entwicklung kommt es auch zu einer Nachahmung professioneller Mittel der Aufmerksamkeitsdirektion. Um Aufmerksamkeit zu erregen und (langfristig beziehungsweise wiederholt) zu binden, liefert die Wahrnehmungspsychologie (insbesondere die Werbepsychologie) zahlreiche unterschiedlich überzeugende Modelle. Über die Tatsache, dass diese Strategien die Sinne involvieren und adressieren, um Interessen hervorzurufen, Bedürfnisse zu kreieren und entsprechend (Kauf-)Handlungen auszulösen, scheint in allen Modellen Konsens zu bestehen. Weiterhin bleibt das Problem des Priorisierens- und Selegierens auf der Seite der Rezeption bestehen. Wie lässt sich entscheiden, welche Informationen zuverlässig, vertrauensvoll und wahr sind?

Kommunikative Instanzen, die zwischen Inhalten und Adressat*innen vermitteln, etablierten sich in der Werbung unter dem Begriff des *Testimonials*. Darunter sind Personen zu verstehen, die bei der Zielgruppe Vertrauen herstellen sollen, um eine Werbebotschaft emotional zu bestärken.²⁵ Dabei steht die abstrakte Erzeugung eines Gefühls gegenüber konkreten Merkmalen oder Leistungen im Vordergrund. Im Begriff ist der Zeuge (lateinisch *testis*) etymologisch erhalten geblieben. Die Person fungiert als Zeuge, ihr Statement legt Zeugnis ab und soll überzeugen. Das *Testimonial* kann unterschiedliche Funktionen erfüllen, etwa die Zuwendung zur Kommunikation (Aufmerksamkeit), Imagetransfer von *Testimonial*-Personen zur Marke oder Intensivierung der Positionierung durch Beweiskraft.²⁶ Insbesondere Prominente, die als *Testimonial* fungieren (= *Celebrimonia*²⁷), erhöhen die Beweiskraft und können Image- und Persönlichkeitstransfereffekte auf die Marke erwirken. Limor Shifman etwa gibt in ihrem Versuch zu erklären, was Inhalte im Internet „viral“ werden lässt, als wesentlichen Faktor „Prestige“ an: „Wenn Sie eine Geschichte schreiben wollen, die zu einem viralen Erfolg werden soll, dürfte es von Vorteil sein, wenn Ihr Name Bill Gates oder Brad Pitt ist.“²⁸ Wenn Prominente zu einer Quelle des verbreiteten Contents werden, kann ihre Bekanntheit die ansonsten mangelnden Kenntnisse über die Herkunft des Contents quasi kompensieren. Bereits Georg Franck illustriert seine Thesen zur Aufmerksamkeitsökonomie mit der Erzeugung von Attraktivität in der Werbung und dem Phänomen der Prominenz als Selbstzweck. Mit Blick auf den Erfolg digitaler Netzwerke und der Konjunktur an YouTube-Stars und Influencer*innen hat sich

²⁵

Carsten Baumgarth, *Markenpolitik*, Wiesbaden 2008, hier 204.

²⁶

Vgl. Henning Haase, Testimonial-Werbung, in: ders. und Karl-Fritz Koeppeler (Hg.), *Fortschritte der Marktpsychologie*, Bd. 4, Bonn 1986, 125–141; Carsten Baumgarth, *Markenpolitik. Markenwirkungen – Markenführung – Markencontrolling*, Wiesbaden 2014; Karsten Kilian, Was sind *Testimonials*?, in: *Absatzwirtschaft* 9, 2009, 86.

²⁷

Hamish Pringle, *Celebrity Sells*, Chichester/Hoboken, NJ 2004.

²⁸

Limor Shifman, *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, Berlin 2014, 67.

sein Argument als äußerst hellsichtig erwiesen. Was er beschreibt, ist eine Verschiebung von Macht hin zu Ruhm und von Reichtum hin zu Prominenz.²⁹ Ein Wandel, der etwa von Chris Rojek unter dem Stichwort „Celebrification“³⁰ beschrieben wurde. In der Erforschung von *Celebrity Cultures* rehabilitierte Rojek das Konzept der „parasozialen Beziehung“, wie es Donald Horton und Richard Wohl bereits 1957 für ihre Beobachtungen zur Massenkommunikation am Beispiel des *Broadcast Television* eingeführt haben.³¹ Rojek prägte hierfür den Begriff der „presumed intimacy“³², auf den wir uns im Folgenden beziehen. Eine Kommunikation der gefühlten Nähe ist die Lösung für das durch die Medienrevolution entstandene Problem der Aufmerksamkeitsdiffusion und dem daraus resultierenden Problem der individuellen Selektion und Priorisierung. Der von Habermas beschriebene Wandel der öffentlichen Kommunikationsmuster hin zu einer „eigentümlich anonyme[n] Intimität“³³ kann als eine Folge des allseitigen Einsatzes der Medienstrategien einer „presumed intimacy“ verstanden werden.

III. Die Umwertung von Distanz in *presumed intimacy*

Im Zeitalter der Digitalisierung treten die Kommunikationsplattformen als Vermittlungsinstanz eines selbst produzierten Problems auf: Einerseits antworten die Sozialen Medien auf die Bedarfslage für das unentwegte (Wieder-)Herstellen von bereits etablierten und neuen Verbindungen, andererseits produzieren sie allererst einen strukturell überfordernden Hyperkonnektivismus. Die Sozialen Medien sind, folgt man Niklas Luhmanns systemtheoretischem Setting zur Beschreibung funktionaler Gesellschaften, eine Problemlösung, das heißt *Problem* und *Lösung* zugleich. Sie versprechen eine Lösung für ein selbst gemachtes Problem; das sich allerdings graduell und schlechend naturalisiert. Ein zentraler Effekt des durch Soziale Medien modifizierten Kommunikationsverhaltens ist die scheinbare, gefühlte Nähe, die sich in den Kommunikationsprozessen trotz unterschiedlicher Distanzen – etwa raum-zeitliche, kulturelle oder soziale – herzustellen vermag.

Selbstverständlich gilt diese Verschiebung des Verhältnisses von Nähe und Ferne nicht ausschließlich für die Sozialen Medien.

²⁹
Franck, Ökonomie der Aufmerksamkeit, 10.

³⁰
Chris Rojek, *Celebrity*, London 2001, 181.

³¹
Donald Horton und Richard R. Wohl, Mass Communication and Parasocial Interaction. Observation on Intimacy at a Distance, in: *Psychiatry* 19/3, 1956, 215–229.

³²
Chris Rojek, *Presumed Intimacy. Parasocial Interaction in Media, Society and Celebrity Culture*, Cambridge 2016.

³³
Habermas, Überlegungen und Hypothesen, 496.

Theoretische und ästhetische Reflexionen über veränderte Nähe-Ferne-Verhältnisse beziehen sich in der Geschichte immer wieder auf den Zusammenhang von räumlichen Distanzen und der medialen Überwindung derselben. Bei Georg Simmel etwa stößt das Leben in der Großstadt und die kognitive Herausforderung, die die Bewerkstelligung des Lebens in derselben bedeutet, beispielsweise eine Modifikation von Nähe- und Distanzverhältnissen zu den räumlich Nächsten an. Die Großstadt dient dem Soziologen immer wieder als Vergleichsmatrix für seine Frage nach den Formen der Vergesellschaftung. Besondere Aufmerksamkeit erhält in diesem Kontext die Funktion des Fremden für Vergesellschaftungsprozesse. In seinem berühmten *Exkurs über den Fremden* (1908) macht Simmel einige Beobachtungen, die noch heute von Wert sind, um Entwicklungen in der Online-Kommunikation zu beschreiben. Das Fremdsein stellt für Simmel „eine ganz positive Beziehung, eine besondere Wechselwirkungsform“³⁴ dar. „Der Fremde“³⁵ stehe der Gruppe „mit der besonderen Attitüde des ‚Objektiven‘ gegenüber“, weil er „nicht von der Wurzel her für die singulären Bestandteile oder die einseitigen Tendenzen der Gruppe festgelegt ist.“³⁶ Mit der Objektivität „des Fremden“ ist nicht „Abstand und Unbeteiligung“ verbunden, „sondern ein besonderes Gebilde aus Ferne und Nähe, Gleichgültigkeit und Engagiertheit“.³⁷ Weil er nicht Teil der Gruppe ist, werden ihm, so Simmel, „oft die überraschendsten Offenheiten und Konfessionen, bis zu dem Charakter der Beichte, entgegengebracht [...], die man jedem Nahestehenden sorgfältig vorenthält.“³⁸

Der Fremde verkörpert das der-Ferne-nahsein. Ein Verhältnis, das sich medial als ausbeutbar erweist. In seinem eher unbekannten Text *The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Broadcasts* (1943), der im Kontext seiner Mitarbeit im *Princeton Radio Research Project* des Soziologen Paul Lazarsfeld an der Princeton und später an der Columbia University entstand, widmet sich Theodor W. Adorno dem persuasiven Stil eines evangelikalen Demagogen, der in den 1930er Jahren im Radio aktiv war. Adorno beschreibt die rhetorischen Mittel, mit denen Thomas eine private

³⁴

Georg Simmel, Exkurs über den Fremden, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908, 764–770, hier 765.

³⁵

Simmel wählt nicht unüblich und folgenlos für sein Konzept vom Fremden als eine typisierende Sozialfigur das generische Maskulinum. Auf den idealisierenden und ausschließenden Rückkopplungseffekt dieser grammatischen Entscheidung soll hier mit dem Hinweis einer durchaus kritischen Perspektivierung des „Othering“ in der Postkolonialen Theorie verwiesen sein, vgl. dazu Stuart Hall, *The Spectacle of the ‚Other‘*, in: ders. (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997, 225–279.

³⁶

Simmel, Exkurs über den Fremden, 766.

³⁷

Ebd., 766–767.

³⁸

Ebd., 767.

Sphäre des Vertrauens kreiert und dadurch den realen Abstand („the gap between person and person“) zwischen den Hörer*innen und dem Sprecher überbrückt.³⁹ Jenes veränderte Mediendispositiv schafft also eine Reihe von Anschluss- und Verwertungsmöglichkeiten hinsichtlich der Affekte, die es zu mobilisieren vermag.

Der 1956 veröffentlichte Aufsatz *Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance* von Donald Horton und Richard Wohl beschäftigt sich ähnlich wie Adornos Text mit dem Charakteristikum neuer Massenmedien wie Radio, Fernsehen und Kino, die Illusion einer Face-to-Face-Verbindung mit den Performer*innen zu kreieren. Am Beispiel der stark frequentierten Daily Shows im US-amerikanischen Fernsehen beobachteten die Autoren nicht nur eine Aufforderung der Schauspieler*innen oder Moderator*innen zur affektiven Interaktion mit ihrem Publikum. Kommunikationssignale, die eine gesellige, freundschaftliche Nähe oder Intimität suggerierten und damit in den privaten Raum des Wohnzimmers hinein eine so genannte para-soziale Bindung erzeugen. Ihr Fokus liegt nun nicht mehr auf den rhetorischen Mitteln, sondern sie haben explizit auch die technischen Verfahren im Auge, die eingesetzt werden, um „Illusionen von Intimität“⁴⁰ zu erzeugen.

All diese Mittel werden genutzt, um die Shows als persönlichkeitsgeleitete zu etablieren: „These are sociability, easy affability, friendship, and close contact – briefly, all the values associated with free access to and easy participation in pleasant social interaction in primary groups.“⁴¹ Während nach Horton und Wohl vor allem die Medienpersona und ihre affektive Arbeit als Dreh- und Angelpunkt der Show gilt,⁴² kann das nicht mehr für die Sozialen Medien gelten. Denn vermeintliche, selektive Partizipation der Zuhörer*innen oder Zuschauer*innen entwickelt sich zu einer faktischen Partizipation. In den Sozialen Medien kann jede*r bearbeiten, produzieren und teilen: hier werden Nutzer*innen eben zu Produzent*innen (= ProdUser).⁴³ Die Distanz wird damit zu einer zentralen Kategorie, die Kommunikationsprozesse prägt: Eben nicht nur auf

³⁹

„Not only does it refer to the most immediate interests of his listeners, but also it encompasses the sphere of privacy of the speaker himself who seems to take his listeners into his confidence and to bridge the gap between person and person.“ Theodor W. Adorno, The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Addresses, in: ders. (Hg.), *Soziologische Schriften I, 1*, Frankfurt a. M. 1975, 7–141, hier 7 (Übersetzung von Milli Weinbrenner: Theodor W. Adorno, Die psychologische Technik in Martin Luther Thomas' Rundfunkreden [1943], in: ders., *Studien zum autoritären Charakter*, Frankfurt a. M. 8 2013, 360–483, hier 360).

⁴⁰

Horton und Wohl, Mass Communication and Parasocial Interaction, 218.

⁴¹

Ebd., 218.

⁴²

Ebd.

⁴³

Brunn, Produsage, 99–105.

Radio- oder Fernseh-Performer*innen und (ihre) Techniken zur Überbrückung beschränkt, dehnt sie sich gewissermaßen auf sämtliche Kommunikationsverhältnisse aus. Soziale Medien verwandeln auch die nächsten Beziehungen in solche der Ferne und machen so sichtbar, was jeder Kommunikation notwendig zu Grunde liegt, aber im Kommunikationsprozess latent bleibt: Doppelte Kontingenzen. Für den Kommunikationsmodus gilt daher, dass faktische raumzeitliche, kulturelle oder soziale Distanz von einer „vermeintlichen“ Distanz nicht mehr zu unterscheiden ist, daher gilt es, sie generell durch gefühlte Nähe zu überbrücken.

Es etablieren sich eine Vielzahl von Methoden, Formen und Genres zur Herstellung gefühlter Nähe. So spielen unter den modifizierten Bedingungen digitaler Kommunikation emotive Kommunikationsoperatoren eine zentrale Rolle, um genau diese Umwertung von vermeintlicher und faktischer Distanz in gefühlte Nähe zu bewerkstelligen. Gala Rebane arbeitet das am Beispiel der Emoji-Industrie entsprechend anschaulich heraus. Gerade für die „angestrebt und ersehnte emotionale Unmittelbarkeit“⁴⁴ wirken Emojis beziehungsweise Bilder der Abstraktion von Schrift entgegen.

Mit dem Entstehen solcher emotiver Kommunikationsoperatoren wächst jedoch auch das Bedürfnis, sich durch eine immer präzisere Artikulation persönlicher Gefühle nahbar zu machen und sich zu individualisieren. Der Konkurrenzdruck der Individuen schwaltet auf die Ebene der Genres, Modi, Formen und Symbole über. Dasselbe Mediendispositiv, das reale Distanz in gefühlte Nähe und reale Nähe in mediale Distanz transformiert, verwandelt Empfänger*innen in Publika. Und weil jede*r produzieren kann, stehen letztlich alle in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit eines fluiden Publikums. Die in der Öffentlichkeit vorherrschenden Kommunikationsmuster verschieben sich unter diesem neuen medialen Paradigma, das „alle potentiellen Nutzer prinzipiell zu selbständigen und gleichberechtigten Autoren“⁴⁵ macht.

Chris Rojeks Konzept der *presumed intimacy* nun reagiert ausgehend von seinen Studien zur *Celebrity Culture* der 1990er Jahre auf den Umstand, dass es Medienpersonen trotz anonymer und fluider Publika gelingt, den Eindruck einer intimen Bildschirmfreundschaft zu evozieren und die Publika entsprechend zu binden.⁴⁶ Die Herstellung einer solchen intimen Sphäre zwischen Medienpersona und Publikum, so betont auch Rojek, hat zwei zentrale Dimensionen: Einerseits die rhetorische Dimension, in der spezielle kommunikative Modi eingesetzt werden wie „wisecracks, catch-phrases, deadpan jokes, off-the-cuff remarks, self-deprecation, sharing apparently private thoughts“ oder gar Enthüllungen

⁴⁴
Gala Rebane, *Emojis*, Berlin 2021, 34.

⁴⁵
Habermas, Überlegungen und Hypothesen, 478f.

⁴⁶
Rojek, Presumed Intimacy, 7.

sowie emotionale Offenbarungen, die vor laufender Kamera provoziert werden.⁴⁷ Der Begriff des „para-social confession“⁴⁸ von Barry King fasst diesen Aspekt der *presumed intimacy* sehr treffend. Nicht in erster Linie das Bekenntnis selbst, sondern der vertraute Kommunikationsrahmen, in dem sich das Bekenntnis vollzieht, avanciert zur Ausdrucksform parasozialer Interaktion schlechthin. Dieser Kommunikationsrahmen lässt sich durch verschiedene Mittel – Rhetorik, Mimik und Gestik, Inszenierung, Performance – medial erzeugen und entsprechend verstärken. Andererseits kann die räumliche oder mediale Dimension eine zentrale Rolle spielen. So wurde im Set-Design des Fernsehens gezielt auf eine häusliche Umgebung gesetzt, „potted plants, framed family photographs, coffee tables, sofas, cushions, rugs and so on in order to convey the impression that the studio is an extension of the home“⁴⁹. Im Mittelpunkt solcher Strategien steht die Kreation einer *staged authenticity*.⁵⁰ Visualität spielt bei der Intensitätssteigerung eine zentrale Rolle; sie erhöht die Wahrscheinlichkeit der Identifikation mit den Dargestellten respektive der Responsibilisierung für das Dargestellte. So sind Bilder auch in der Lage, sich von der rhetorischen Dimension der Sprache zu emanzipieren und sie gänzlich zu ersetzen, insofern sie nicht nur zeigen können, was sie zeigen, sondern auch zeigen können, wie sie zeigen, was sie zeigen.⁵¹ Indem sie den Rahmen des Bekenntnisses sichtbar machen, beglaubigen sie das Bekenntnis gleichzeitig. Die *Celebrity-Culture* der Medienellschaft ab den 1990er Jahren perfektionierte das Spiel mit Bildern als Komplizen einer vorgegebenen Intimität. Flüchtige verwackelte Aufnahmen, Schlüsselloch-Perspektiven, Aufnahmen aus privaten Räumen, Aufnahmen von (nackten) Hochschwangeren, Neugeborenen, von intimen Momenten wie Hochzeiten oder Trauerfeiern verbreiteten sich als neue Konvention und bereiteten damit den Boden für einen *iconic turn* der Intimisierung von öffentlichen Kommunikationsmustern. Die Verbindung von *Celebrification* und Intimisierung der Öffentlichkeit⁵² hat seit Beginn der 2010er Jahre auch Einfluss auf Protestbewegungen und die Verbreitung von politischen Statements gehabt. Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusam-

⁴⁷

Ebd., 14–15.

⁴⁸

Barry King, Stardom, Celebrity and the Para-Confession, in: *Social Semiotics* 18/2, 2008, 115–132.

⁴⁹

Rojek, Presumed Intimacy, 14–15.

⁵⁰

Dean MacCannell, *The Ethics of Sightseeing*, Berkley, CA 2011, 22–28.

⁵¹

Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2011, 221.

⁵²

Vgl. dazu Elke Wagner, *Intimisierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook*, Bielefeld 2019.

menhang die Selfie-Kultur, in der es im Kontext von Protest zu einer Verschiebung von Zeugnis (*testimony*) zu Testimonial kommt.

IV. Bilder im Digitalen. Zwischen *testimony* und *testimonial*

Unter den Bedingungen digitaler Kommunikation treten vor allem die kommunikativen, verknüpfenden und bezeugenden Funktionen von Bildern in den Vordergrund. Dies gilt in besonderem Maß für die Selbstfotografie, die man in den Netzwerken teilt. Als Stellvertreter der fotografierten Personen erzählen Selfies von aktuellen Erlebnissen, von Orten, an denen man sich gerade aufhält, von Personen, mit denen man zusammen ist. Jedes Selfie artikuliert und kommuniziert somit ein ganzes Netzwerk von ephemeren Relationen, als deren Kristallisierungspunkt sich die dargestellte Person inszeniert. In den Sozialen Medien geteilt, stellt das Selfie eine Statusmeldung, eine Standortangabe und eine soziale Verortung dar. Zugleich ist der Selbstfotografie ein Zeigegestus inhärent. Der ikonische ausgestreckte Arm, mit dem man die Kamera auf sich selbst richtet, funktioniert als ein Selbstverweis und -zeugnis. Damit erklärt sich auch, inwiefern Selfies im Netz Resonanz fordern: Sie rufen Andere zum Bezeugen des eigenen Zeugnisses auf. Selfies übernehmen die Affordanzfunktion von kommunikativen Operatoren wie Gefällt-mir-Buttons, @-Zeichen, Hashtags oder Retweets. Sie etablieren eine Blicklinie vom Auge der Fotografierten zum Auge der Betrachtenden, die eine „unmittelbarste und reinste Wechselbeziehung“⁵³ simuliert: Diese baut Vertrauen, Aufrichtigkeit und Nähe auf. Selfies erfüllen außerdem eine phatische Kommunikationsfunktion, indem sie Emotionen wie Anteilnahme, Freude, Trauer etc. figurieren (und dies konkret und individuell, nicht etwa generisch in Form von Emojis) und indem sie zu einer emotiven Spiegelung auffordern.⁵⁴ Durch ihre Betonung des Situations- und Unmittelbaren, durch ihren Aufforderungs- und Zeugnischarakter sowie ihre Affektivität konvertieren Selfies Distanz in Nähe. Sie leisten einen wesentlichen Beitrag zur Intimisierung privater und darüber hinaus öffentlicher Kommunikation. Der Einsatz von Selfies in der öffentlichen Kommunikation belegt die von Habermas konstatierte Modifikation öffentlicher Kommunikationsmodi. So lässt sich darüber hinaus auch eine Politisierung von Bild- und Affektkönomien in den Sozialen Medien ab den 2010er Jahren beobachten.⁵⁵ Dies wurde vor allem im Zuge des „Arabischen Frühlings“ augenscheinlich, als die Welt gebannt die unzähligen Handy-

⁵³

Georg Simmel, Exkurs über die Soziologie der Sinne, in: ders., Soziologie, 722–764, hier 723f.

⁵⁴

Siehe Wolfgang Ullrich, *Selfies*, Berlin 2019.

⁵⁵

Vgl. Kerstin Schankweiler, *Bildproteste*, Berlin 2019.

aufnahmen aus den Protesten in Tunesien, Ägypten und anderen Ländern der „arabischen Welt“ über die Bildschirme flackern sah. Interessanterweise spielen auch hier Selfies eine nicht unwesentliche Rolle. Ihre Nutzung in diesen Zusammenhängen ist insofern bemerkenswert, als dieses Genre zuvor kaum mit politischer Kultur und sozialen Bewegungen in Verbindung gebracht wurde. Ganz im Gegenteil wurde das Selfie eher mit narzisstischer Selbstdarstellung assoziiert. Doch plötzlich nutzen Aktivist*innen aus Demonstrationen heraus den deiktischen und selbstversichernden Gestus des Selfies: „Ich bin dabei! Hier und jetzt!“ Selfies werden zu Dokumenten der Aktualität, der Präsenz und der Dringlichkeit politischer Handlungsmacht. Die oben beschriebene soziale Verortung wird gleichzeitig zu einem politischen Statement. Mit diesen Selfies wird also ein populäres Genre digitaler Bildkommunikation politisiert, es findet eine Verschränkung von Populärkultur und politischer Praxis statt.

Im „Jahr der Proteste“ 2011 entstehen und verbreiten sich gleichzeitig sogenannte Selfie-Proteste in den Sozialen Medien, die einen Transfer von Demonstrationen in den digitalen Raum bedeuten. Anstelle einer Straßendemonstration postet man vereinzelt aus dem heimischen Wohnzimmer eine Protest-Nachricht, die mit einem entsprechenden Hashtag zu einer gemeinschaftlichen Aktion wird. Die Nähe und Co-Präsenz von Körpern in Straßendemonstrationen wird hier ersetzt durch digitale Bilder der Körper, die einen dezentralen und verstreuten Protest auf Distanz etablieren, der dennoch die Praktiken der Kundgebungen auf der Straße beibehält oder zitiert (zum Beispiel das Zeigen eines Protestplakats oder eines Slogans).⁵⁶

Als Beispiel soll hier der Selfie-Protest #BringBackOurGirls aus dem Jahr 2014 dienen. Die Aktion reagierte auf die Massenentführung von 276 Schülerinnen der Government Secondary School in Chibok (Bundesstaat Borno) im Nordosten Nigerias durch die islamistische Terrororganisation Boko Haram. Der Slogan „Bring back our girls“ wurde zuerst von den Familien der entführten Mädchen in Nigeria verwendet, um die Unterstützung der Regierung einzufordern. Der nigerianische Anwalt Ibrahim Musa Abdullahi schließlich verwendete ihn in einem Hashtag auf Twitter. Das politische Hashtag weitete sich schnell zu einer Kampagne mit Selfie-Protesten aus und wurde auf mehreren Plattformen gestreut. #BringBackOurGirls tauchte innerhalb von drei Wochen in 3,3 Millionen Tweets auf.

Limor Shifman hat darauf hingewiesen, dass Graswurzelaktionen wie die Selfie-Proteste durch die „Verknüpfung des Persönlichen mit dem Politischen“⁵⁷ charakterisiert sind. Diese besondere

56

Vgl. dies., Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media, in: Isabelle Busch, Uwe Fleckner und Judith Waldmann (Hg.), *Nähe auf Distanz. Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet*, Berlin 2020, 175–190.

57

Vgl. Shifman, Meme, 116.

Form politischen Protests folgt einerseits einem festen Schema (Selfie mit Protestschild), erlaubt andererseits aber auch eigene Modifikationen und Variationen, das Einbinden einer ‚persönlichen Note‘ durch die Selbstinszenierung, die Wahl des Hintergrunds und des Bildausschnitts etc. Diese Beteiligung an kollektivem Handeln bei gleichzeitigem Ausdruck von Individualität hat Shifman als „vernetzten Individualismus“ bezeichnet.⁵⁸ Andreas Reckwitz hat die Sozialen Medien ebenfalls als zentrale Arena einer „Singularisierung“ des Sozialen identifiziert, die auch das Politische erfasst.⁵⁹ Das Posten eines privaten Selfies, etwa aus der eigenen Wohnung, bedeutet aber nicht nur eine Individualisierung, sondern zugleich eine Intimisierung von Protest, für den die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit nicht mehr eindeutig zu ziehen sind.

Die Kampagne #BringBackOurGirls zeichnete sich nun außerdem dadurch aus, dass viele (vor allem US-amerikanische) Prominente – Popstars, Moderator*innen, Schauspieler*innen – sich dafür engagierten und ihrerseits Protest-Selfies posteten [Abb. 2]. Dies mag der Grund dafür sein, warum #BringBackOurGirls besonders viel Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Kampagne vollzog sich auch jenseits der Sozialen Medien im öffentlichen Raum; der Slogan tauchte auf roten Teppichen auf, bei den Billboard Music Awards in Las Vegas am 18. Mai, auf dem Film-Festival in Cannes am selben Tag und wurde in TV-Shows in die Kamera gehalten.⁶⁰ Sogar die damalige First Lady Michelle Obama beteiligte sich mit einem Selfie aus dem Weißen Haus, das auf Twitter gepostet wurde und circa 57.000 Retweets erhielt [Abb. 3]. Strenggenommen handelt es sich bei dieser Fotografie nicht um ein Selfie, denn sie hat es offensichtlich nicht selbst aufgenommen. Trotzdem funktioniert das Bild als solches und wurde auf Twitter von Obama als „eigene“ Botschaft markiert: Der Tweet endete mit ihrem Kürzel „mo“ und sollte signalisieren, dass nicht ihr Team, sondern sie selbst ihn verfasst hatte, dass diese Nachricht ihr also *persönlich* wichtig war. Auf dem Foto schaut Michelle Obama mit einem betroffenen Gesichtsausdruck direkt in die Kamera und hält mit beiden Händen ein weißes Blatt Papier, auf dem handschriftlich mit schwarzem Stift „#Bring Back Our Girls“ notiert wurde. Ihre Mimik, sowie der Eindruck einer ethischen Anrufung unmittelbar Folge leistenden Körperhaltung soll die Atmosphäre der Betroffenheit und Fürsorge erwecken.⁶¹ Sie befindet sich in einem repräsentativen Raum des Weißen Hauses, der jedoch wohnlich eingerichtet ist. Hinter ihr

⁵⁸
Ebd., 35.

⁵⁹
Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2019.

⁶⁰
Einen Überblick bietet: Celebrities Join Worldwide Calls to #BringBackOurGirls, *Theirworld*, 20.05.2014 (22.02.2022).

⁶¹
Vgl. Rojek, Presumed Intimacy, 45.



[Abb. 2]

Von links oben nach rechts unten: Irina Shayk, [#BringBackOurGirls](#), 12.05.2014, Facebook; Sean Combs alias P. Diddy, 15.05.2014, Repost über das Instagram Profil der Kampagne [bringbackourgirls](#); Salma Hayek bei den Filmfestspielen in Cannes, 17.05.2014, Foto: Vittorio Zunino Celotto/Film Francais/WireImage © Getty Images; David Cameron und Christiane Amanpour bei CNN; Christiane Amanpour und David Cameron in der [Andrew Marr Show](#), 11.05.2014, Foto: Jeff Overs © BBC Photo Archive (alle Links 22.02.2022).



[Abb. 3]

Mit diesem Selfie beteiligte sich Michelle Obama an der Kampagne #BringBackOurGirls.
Michelle Obama, #BringBackOurGirls, 07.05.2014, www.wikimedia.org, gemeinfrei
(22.02.2022).

steht an der Wand ein geöffneter Sekretär mit Schreibtischlampe und abgerücktem Stuhl, so als wäre sie soeben nach dem Schreiben der Botschaft dort aufgestanden. In der Inszenierung des Protest-Selfies lassen sich eine Reihe von Intimisierungsstrategien festmachen: Die Kamera ist nahe an dem fotografierten Körper und vor allem an das Gesicht herangerückt, so dass uns die dargestellte Person am Bildschirm quasi Auge in Auge gegenübersteht (wie es freilich für das Genre der Selfies generell gilt). Die Situierung in einem nicht öffentlichen Innenraum, der normalerweise nur wenigen Menschen vorbehalten ist, suggeriert einen intimen Einblick in die Privatsphäre. Schließlich vermittelt die Schreibszene, vor allem in Verbindung mit der Handschrift, Authentizität sowie Unmittelbarkeit, ein Gefühl des Hier und Jetzt, denn die Handlung scheint gerade erst stattgefunden zu haben. Beim Publikum kreiert diese deiktische Geste den Eindruck „that something is being done“.⁶² In der Logik der Aufmerksamkeitsökonomie greift auch in der Kampagne #BringBackOurGirls die oben beschriebene *Celebrification*, durch die die Verbindung von Popkultur und politischer Praxis noch weiter auf die Spitze getrieben wird. Hier entsteht ein neues Genre: das Protest-Testimonial.⁶³ Der Funktion von Testimonials in der Werbung entsprechend soll dieses für Protestaktionen Aufmerksamkeit generieren und ein positives Image übertragen.

Wie *Celebrification* und Intimisierung mittels Selfies in Protestkommunikation Einzug gehalten haben, belegen zahlreiche Fotos und Videos. Ein weiteres früheres Beispiel ist ein Selfie-Video der bekannten liberianisch-amerikanischen Moderatorin und Fotografin Shoana Cachelle, die sich im Oktober 2014 in der Kampagne #IamALiberianNotAVirus positionierte [Abb. 4].⁶⁴ Das Hashtag war im Zuge des Protests gegen die Stigmatisierung von Westafrikaner*innen während der Ebola-Epidemie, die auch die Diaspora ergriff, eingesetzt worden. Das Video entstand in einem privaten Wohnzimmer, im Hintergrund ist ein Sofa mit Kissen, eine Lampe auf einem Tischchen und ein Bild an der Wand zu sehen. Davor steht Cachelle und berichtet von der Diskriminierung ihrer Tochter in der Schule, wobei ein Close-up auf ihr Gesicht erfolgt. Die Emotionalität des Betroffenheitsberichtes wird durch eingeblendete Schrift („Hurt and Upset“) sowie unterlegte Klaviermusik noch gesteigert. Auch Cachelle hält, wie in Selfie-Protesten üblich, ein Protestschild mit dem Slogan der Kampagne in die Kamera.

⁶²
Ebd., 51.

⁶³

Die Literaturgeschichte kennt mit dem in den 1960er bis in die 1990er in der lateinamerikanischen Literatur beheimateten *Testimonio* ein ähnliches Genre: Eine Person von den Rändern der Gesellschaft (Guerillera-Kämpfer*innen, Verarmte, Bauern und Bäuerinnen) erzählt aus der Ich-Perspektive von Ungerechtigkeiten und macht damit auf politische Missstände aufmerksam. Vgl. dazu Ulrich Mücke, *Testimony/Testimonio*, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin 2019, 669–674.

⁶⁴
Shoana Cachelle, *I AM A LIBERIAN, NOT A VIRUS*, 13.10.2014 (22.02.2022), 01:51; vgl. auch Schankweiler, Bildproteste, 9–10.



[Abb. 4]

Standbild des Videos [I AM A LIBERIAN, NOT A VIRUS](#) von Shoana Cachelle, hochgeladen am 13.08.2014 (22.02.2022), 01:51, 00:46.

Ihr Selfie-Video unterscheidet sich dadurch, dass sie, anders als Obama, nicht nur ihre Solidarität zeigt und eine Forderung stellt, sondern aus der Perspektive einer Betroffenen beziehungsweise der Mutter einer Betroffenen spricht.

Dies gilt in gesteigertem Maße auch für das eingangs beschriebene Video von DJane Switch, die als direkte Augenzeugin der Missachtung von Menschenrechten spricht. Switch war bei den Ereignissen, über die sie berichtet, selbst anwesend, hat mit anderen Aktivist*innen protestiert und war realer Gefahr ausgesetzt. Sie spricht aus einer Position der direkten Betroffenheit, so dass ihr Video *Testimony* und *Testimonial* in besonderer Weise vereint. Authentizität vermittelt sich hier gerade durch die Amateurästhetik und vermeintliche Spontanität – im Vergleich zum Obama-Selfie und dem Video von Cachelle wirkt es spontan und schlicht.

Inwiefern Protest-*Testimonials* glaubwürdig sind oder nicht und wie sie zu bewerten sind kann nur im Einzelfall entschieden werden. Doch gerade Aktionen wie #BringBackOurGirls werden als fehlgeleitet kritisiert, wie ein Artikel der nigerianisch-amerikanischen Journalistin Jumoke Balogun mit dem Titel „Dear World, your Hashtags Won't #BringBackOurGirls“⁶⁵ exemplarisch deutlich macht.

Die Depolitisierung, die Balogun anspricht, entspringt einem der *Testimonial*-Strategie inhärentem Risiko. Ist das *Testimonial* zum Beispiel nicht glaubhaft, kann sich für das beworbene Produkt oder die beworbene Marke der sogenannte „Pinocchio-Effekt“ einstellen: Das heißt, der zu erwartende positive Werbeeffekt kehrt sich um und die Unglaubwürdigkeit des *Testimonials* überträgt sich auf das beworbene Produkt. Außerdem kann es zu einem umgekehrten Übertragungseffekt, dem sogenannten „Vampir-Effekt“, kommen, indem das gewählte *Testimonial* durch die Werbung eine Bühne erhält, die dem *Testimonial* mehr Aufmerksamkeit als dem beworbenen Produkt verschafft. Beide Risiken spielen auch eine zentrale Rolle bei Selfie-Protesten wie #BringBackOurGirls: Durch die ungerichtete Zirkulationskraft, die *spreadability*⁶⁶ der Selfies bleibt unscharf, für wen oder was das Aufmerksamkeitskapital nun eigentlich generiert wird. Profitieren die beteiligten Celebrities von ihrer Partizipation und akkumulieren soziales Kapital oder stellen sie ihr soziales Kapital einer Sache zur Verfügung? Folgt man Chris Rojek, der davon ausgeht, dass die Verletzlichen einer Gesellschaft abhängig sind von einer visuellen Darstellung, um bei Betrachter*innen eine entsprechende Identifikation zu erwirken, dann verfolgen die Selfies eine fehlgeleitete Visualisierungsstrategie. Präsent sind die von Boko Haram entführten Mädchen allein im Schrift-

65

Jumoke Balogun, ‘Dear World, your Hashtags Won't #BringBackOurGirls’. Jumoke Balogun for Compare Afrique, Part of the Guardian Africa Network, in: *The Guardian*, 09.05.2014 (22.02.2022).

66

Henry Jenkins, Sam Ford und Joshua Green, *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York 2013.

zug, ihre körperliche Anwesenheit wird in die Mimik und Gestik der nur emotionalen Zeug*innen verlagert. Den Betrachter*innen der Selfies bleibt nur eine sekundäre Ebene der Betroffenheit, die Adressat*innen mit geteilten Werten voraussetzt. Die Responsibilisierung, die die Selfies mobilisieren sollen, droht in das kritische Korrelat einer Interpassivierung umzukippen. Robert Pfaller schlägt das Konzept der Interpassivität als eine Form der Kunstrezeption vor, in der das Kunstwerk die Rezipierenden in die Lage versetzt, ihr „Genießen“ von vornherein an das Kunstwerk zurück zu delegieren, als eine Form der risikolosen Beteiligung, „als Abwesenheit von Interaktivität“, als „negative Größe“ der Interaktivität.⁶⁷ Die Selfies erlauben es den Protestierenden beziehungsweise Partizipierenden – mit den kritischen Worten Slavoj Žižeks – „authentisch“ zu leiden und trotzdem das wohltemperierte Leben entspannt fortzusetzen.⁶⁸

Jene gefühlte Nähe, die es herzustellen gilt, bleibt dann eben nur ein Gefühl, die räumliche Distanz bleibt hingegen bewahrt. Politische Agency wird zu einer Frage der ‚Imagency‘, das heißt einer imaginierten, an die Bilder adressierten Agency.

Tanja Prokić ist Vertretungsprofessorin für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihr Schwerpunkt in Visual Culture Studies liegt auf Filmtheorie, Theorien des Blicks sowie auf visuellen Praxeologien der digitalen Kultur. Zuletzt erschien in diesem Forschungskomplex rund um digitale Plattformkultur der Band *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung* (mit Elisabeth Heyne, Bielefeld 2022). In ihrer Habilitationsschrift *Die Literarische Moderne und das Neue Sehen* (Leiden 2023) widmet sie sich den Austausch- und Übersetzungsprozessen von Visualität (in Film, Fotografie, Diagramm, Werbung, Theater) und Literarizität. In ihrem aktuellen Projekt entwickelt sie eine neue Rezeptionstheorie für die konvergenten Medienkulturen des 21. Jahrhunderts.

Kerstin Schankweiler ist Professorin für Bildwissenschaft im globalen Kontext an der Technischen Universität Dresden. Sie ist Autorin des Buches *Bildproteste* (Berlin 2019), das in der Reihe *Digitale Bildkulturen* im Wagenbach Verlag erschienen ist und 2021 in die Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung aufgenommen wurde. Sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Image Testimonies. Witnessing in Times of Social Media* (London 2019) und des Special Issues der Zeitschrift *Parallax* zum Thema „Affective Wit-

⁶⁷

Robert Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburg 2008, 103; vgl. auch ders. (Hg.), *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Wien 2000; ders., *Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuss und die Abwesenheit*, in: ders., *Interpassivität*, 49–84.

⁶⁸

Slavoj Žižek, Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität, in: Pfaller, *Interpassivität*, 13–32.

nessing“ (2020). Gemeinsam mit Verena Straub leitet sie seit Januar 2022 an der TU Dresden das DFG-Forschungsprojekt „Bildproteste in den Sozialen Medien“.

DISTANZ ZEIGEN, NÄHE ERZEUGEN

ZU DEN EREMIT:INNEN-GRAFIKEN NACH
MAERTEN DE VOS

Annette Kranen

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, S. 489–528

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99104>



ABSTRACT: SHOWING DISTANCE, CREATING CLOSENESS. ON THE HERMIT ENGRAVINGS AFTER MAERTEN DE VOS

Between 1585 and 1600, Maerten de Vos, in cooperation with Jan and Raphael Sadeler and Adriaen Collaert, all active in the Antwerp print trade, published five series of engravings that show hermits in their hermitages. The 132 images in total put forward variations of one subject: the body techniques of asceticism pursued in places of isolation from everyday life. They create a paradoxical effect of making these distant places accessible and bringing them close to an audience. Through an in-depth analysis of the history and aesthetics of these prints, this article examines the reception of this outstanding project of early modern print culture. It shows how the series subtly convey a sense of the desert by visual means, thereby involving the viewers closely in the remote hermitages.

KEYWORDS

Druckgrafik; Eremitage; Eremit; Bildandacht; Meditative Art; Hagiografie; Antwerpen; Konfessionalisierung; Maerten de Vos; Jan Sadeler; Raphael Sadeler; Adriaen Collaert.

Sich zu isolieren, Distanz vom alltäglichen sozialen Leben in Gemeinschaft zu gewinnen, ist das Grundmotiv eremitischer Askese. Eremit:innen definieren sich durch räumliche Verhältnisse, sei es, dass sie sich in eine möglichst ferne, unzugängliche Wildnis begeben, sei es, dass sie sich in einer gebauten Zelle oder einem Inklusorium absondern. Es geht ihnen darum, den Austausch mit Menschen zu meiden, um den Austausch mit Gott zu suchen.¹ In der Druckgrafik der Frühen Neuzeit in Nordwesteuropa fanden Bilder von solchen Räumen des Rückzugs in die Einsamkeit eine besondere Verbreitung.² Konzentrierte sich ihre Ikonografie zunächst vor allem auf bekannte Figuren wie Maria Magdalena, Antonius und Hieronymus,³ rückten nach der Reformation auch andere Einsiedler:innen in den Blick. Gründe dafür waren ein erneuertes Interesse an einer Reform des Ordenslebens unter Rückbezug auf ursprüngliche Formen des Lebens in Zurückgezogenheit und Askese sowie verstärkte Bemühungen um die historische Erforschung von Heiligenvitien.⁴

Fünf Grafikserien, die Jan Sadeler (1550–1600) und Raphael Sadeler (1561–1632) sowie Adriaen Collaert (ca. 1560–1618) stachen und verlegten, sind die umfassendste bildkünstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema aus dem späten 16. Jahrhundert [Abb. 2]

¹

Vgl. Clément Lialine und Pierre Doyère, Artikel „Érémitisme“, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 4, Teil 1, Paris 1960, Sp. 936–982.

²

Rudolf Velhagen, Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, in: *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum), hg. von dems., Basel 1993, 8–26; Christine Göttler, Realms of Solitude in Late Medieval and Early Modern European Cultures. An Introduction, in: Karl A. E. Enenkel und dies. (Hg.), *Solitudo. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, Leiden/Boston 2018, 1–28.

³

Diese machen den größten Anteil aus, auch wenn es einzelne Darstellungen anderer Wüstenheiliger gab. Einen guten Überblick vermittelt Eremiten und Ermitagen (Ausst.-Kat.). Ich beziehe mich hier auf individuelle Darstellungen von Eremit:innen. Einen anderen ikonografischen Strang bilden die Thebais-Darstellungen des 15. Jahrhunderts in Italien, in denen zahlreiche Wüstenväter in einer sie umfassenden Landschaft nebeneinander gestellt wurden. Vgl. dazu Alessandra Malquori, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Florenz 2012.

⁴

Vgl. Jacek Woźniakowski, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1987, 162, 163; Irene Berkel, Healing Spaces. Teresa von Ávila – Eine Fallgeschichte aus dem 16. Jahrhundert, in: Ulrich Leitner (Hg.), *Corpus Intra Muros. Eine Kulturgeschichte räumlich gebildeter Körper*, Bielefeld 2017, 151–172, 171–172. Ein prominentes Beispiel sind die Karmeliter:innen des späten 16. und 17. Jahrhunderts. Vgl. Uwe Lindemann, *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 2000, 83, Anm. 107. Dabei bestand keine geschlechtliche Festlegung eremitischer Praktiken. Für England liegen beispielsweise Zahlen vor, die besagen, dass zwischen dem 12. und dem 16. Jahrhundert die Anzahl an weiblichen Anachoreten durchgängig die Anzahl an männlichen übertraf. Allerdings sind in diesem Zeitraum auch viele Einsiedler:innen überliefert, deren Geschlecht nicht aufgezeichnet wurde: Liz Herbert McAvoy und Mari Hughes-Edwards, Introduction. *Intersections of Time and Space in Gender and Enclosure*, in: dies. (Hg.), *Anchorites, Wombs and Tombs. Intersections of Gender and Enclosure in the Middle Ages*, Cardiff 2005, 9. Auf den Zusammenhang der Erforschung von Heiligenvitien komme ich im Verlauf des Beitrags zurück.

und Abb. 6–13].⁵ Sie basieren alle auf gezeichneten Vorlagen von Maerten de Vos [Abb. 3] und erschienen zwischen 1585 und 1600. Die vier Serien mit männlichen Einsiedlern wurden von Jan und Raphael Sadeler umgesetzt: *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremitolarum* erschien ohne Angabe von Ort und Jahr. Konsens in der Forschung ist, dass die Serie in Frankfurt am Main um 1585/87 herauskam. *Sylvae Sacrae* erschien in München 1594, *Trophaeum Vitae Solitariae* in Venedig 1598 und *Oraculum Anachoreticum* in Rom 1600. Die Serie mit weiblichen Einsiedlerinnen *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum* wurde von Adriaen Collaert, teils mithilfe von Jan Collaert und Cornelis Galle, gestochen und verlegt. Auch sie erschien ohne Ort und Jahr – ihre Entstehung wird um 1600 in Antwerpen datiert. Jede der fünf Serien umfasst zwischen 24 und 29 Blätter mit Eremit:innen sowie ein Titelblatt. Zusammen bilden sie ein außergewöhnliches Großprojekt innerhalb der Bildkultur des späten 16. Jahrhunderts.⁶

Die Darstellung der Eremit:innen ist detailreich und formal sehr einheitlich gestaltet. Alle Druckplatten der fünf Serien weisen dasselbe Format auf. Die Protagonist:innen sind in stets etwa der gleichen Größe im Vordergrund zu sehen, häufig in oder vor einer Behausung oder Kapelle, und die Eremitagen sind in Landschaften eingebettet. Als Vorbild für die Ikonografie und die Darstellungsweise können sieben Grafiken mit Eremit:innen in Landschaften von Cornelis Cort nach Girolamo Muziano gelten [Abb. 1]. Doch das Projekt von de Vos, den Gebrüdern Sadeler und Collaert war ungleich umfangreicher.⁷ Es handelte sich um eine Auswahl von insgesamt 133 Einsiedler:innen, die jeweils mit einem eigenen Bild sowie einem begleitenden vierzeiligen Gedicht repräsentiert wurden. Unter ihnen sind Eremit:innen, Anachoret:innen, Asket:innen, Koinobit:innen und Reklus:innen, die in verschiedenen Jahrhunderten lebten, und von denen die meisten nur wenig bekannt waren.⁸ Neben den Wüstenvätern und Wüstenmüttern des

5

Vgl. The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, The Collaert Dynasty, Part IV, Oudekerk aan den IJssel 2005, Nr. 766–790. Für den vorliegenden Artikel habe ich mit dem Exemplar der fünf Serien der Zentralbibliothek Solothurn gearbeitet, Signatur ZBS GA I 1983; Ergänzend dazu habe ich auf Digitalisate der Exemplare aus dem Bestand des Rijksmuseum zurückgegriffen.

6

Dass die Serien bemerkenswert waren, zeigt sich etwa daran, dass Cornelis de Bie sie in *Het Gulden Cabinet* (1662) als einziges konkretes Werk in den Viten von Jan und Raphael Sadeler benannte. Cornelis De Bie, *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const* [...], Antwerpen 1662, [Digitalisat der UB Heidelberg](#) (10.01.2022), 462–466, 466.

7

Vgl. John J. Marciari, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550–1600*, Dissertation, Yale University 2000, 3 Bde., Bd. 1, 310.

8

Die jeweils spezifischen Formen des Rückzugs, die mit diesen verschiedenen Modellen verbunden sind, sind nicht immer scharf voneinander zu trennen bzw. überlappen sich begrifflich. So wird etwa manchmal zwischen Anachoreten als ortsfesten Religiösen und Eremiten als durchaus mobilen, wandernden Einsiedlern unterschieden. Vgl. McAvoy und Hughes-Edwards, *Gender and Enclosure*, 13. Allerdings ist in historischen Quellen die Verwendung der Termini oft nicht in dieser Weise differenziert. Auch in den Titeln der Grafikserien, die hier im Zentrum stehen, werden „Anachoret“ und „Eremit“ synonym



[Abb. 1]

Cornelis Cort nach Girolamo Muziano, Der Heilige Onuphrius, 1574, Kupferstich,
52.5 × 38.8 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-BI6532 © Rijksmuseum,
Amsterdam.

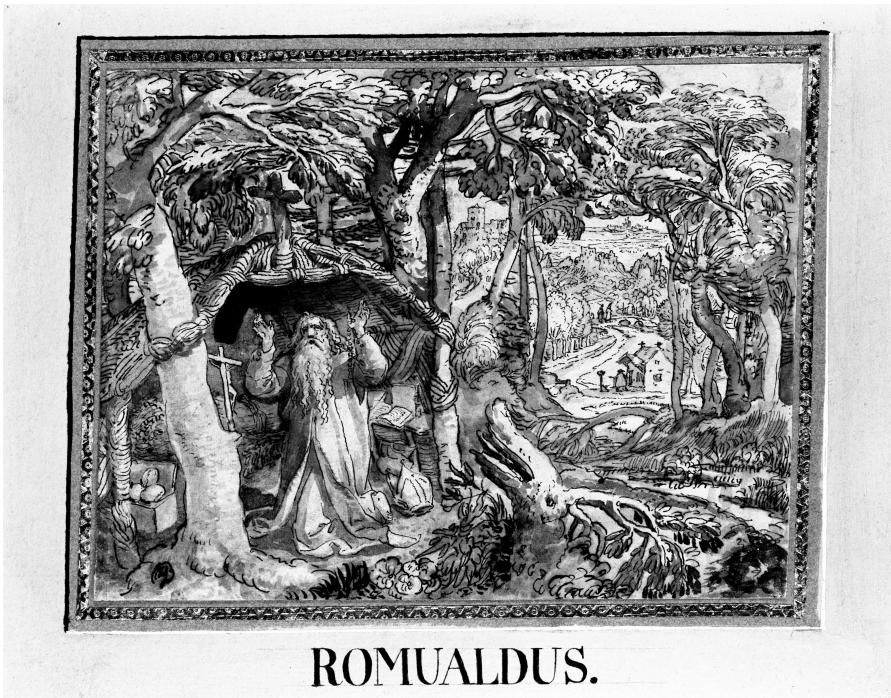


Exuit ARNVLPHVS mitram, clerungq; Metensem
Deserit, et missis omnibus antra subit.

Lungitur hic Christo : cunctis dat verba salutis :
12 Inq crucis signo plurima mira facit.

[Abb. 2]

Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Arnulf von Metz, Blatt 12/25 der Serie *Tropheum Vitae Solitariae*, Venedig 1598, Radierung und Kupferstich, 16.8 × 0.3 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.318 © Rijksmuseum, Amsterdam.



ROMUALDUS.

[Abb. 3]

Marten de Vos, Der Hl. Romualdus im Gebet vor seiner Hütte (Vorzeichnung zu Arnulf von Metz), Feder in Braun, laviert, 15.9 × 20.1 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 79 B 17, fol. 5 recto © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders.

frühen Christentums firmieren auch lokal verehrte Einsiedler:innen des Hochmittelalters, die teils nicht zu den kanonisierten Heiligen zählten. Ihre Viten waren mehrheitlich nicht in der *Legenda Aurea* enthalten. Manche von ihnen wurden zwar in der Ostkirche, jedoch nicht im Westen verehrt, und die Informationen über ihre Leben mussten aus verstreuten Quellen zusammengetragen werden.⁹ Wer es war, der das gelehrt Wissen in das Projekt einbrachte, die Auswahl der Heiligen traf und die vierzeiligen *Carmina* schrieb, bleibt eine der zentralen, doch ungelösten Fragen um die Grafikfolgen.¹⁰ Die Serien waren sehr erfolgreich, zirkulierten weit und wurden mehrfach kopiert. Sowohl Nachdrucke der gesamten Grafikfolgen als auch Adaptionen einzelner Blätter oder Figuren in Gemälden waren verbreitet.¹¹ Die Serien umkreisen die eremitische Existenz in zahlreichen Beispielen. Jede:r Eremit:in interpretiert den Rückzug in die Einsamkeit auf eigene Weise. Darin unterscheiden sich die Bilder der Serien von den geläufigen und im 17. Jahrhundert weiter zunehmenden Darstellungen von anonymen Mönchen oder Eremit:innen in Landschaften. Konstruiert wird hier nicht ein Typus der* Eremit:in, vielmehr werden verschiedene Arten der eremitischen Existenz aufgezeigt.

Die Bilder der Eremit:innen-Serien stellen die liminalen Räume der Askese, Andacht und Nähe zu Gott dar und setzen die Betrachter:innen zu ihnen ins Verhältnis. Da die Distanz, die räumliche Entfernung der Eremit:innen von den Schauplätzen des gemeinschaftlichen Lebens, das konstitutive Element dieser Räume ist, erzeugen die Bilder ein Spannungsverhältnis: Sie vermitteln einerseits die Isolation vom sozialen menschlichen Leben, die den dargestellten Orten eigen ist, andererseits aber überwinden sie diese Distanz, erschließen die unzugänglichen Orte und bringen die Betrachter:innen nah an sie heran. Als ein erstes Beispiel sei Blatt 12 der Serie *Tropheum Vitae Solitariae* herausgegriffen, das Arnulf von Metz (?–640) vorstellt [Abb. 2]. Der Adlige hatte zunächst militärische und höfische Ämter bekleidet, wurde 614 Bischof von Metz

verwendet und auch andere Formen wie etwa das gemeinschaftliche Leben der Koinobiten wird nicht begrifflich abgegrenzt. Vgl. auch Karl Suso Frank, Artikel „Eremitentum, mittelalterliches“, in: Lexikon des Mittelalters, Stuttgart, Bd. 3, Sp. 2129 sowie ders., Artikel „Einsiedler, Eremit“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 3, Freiburg u. a. 1995, Sp. 557–559.

⁹

Vgl. Philippe Castagnetti, *Picta poesis et relecture de l'histoire monastique. Les quatre séries *Oraculum anachoreticum*, *Solitudo*, *Sive vitae Patrum eremicolarum*, *Solitudo*, *Sive vitae foeminarum anachoritarum* et *Tropheum vitae solitariae** de Sadeler et De Vos, in: Yona Dureau (Hg.), *Images sources de textes, textes sources d'images*, Les Ulis 2020, 129–178, 135–137.

¹⁰

Vgl. Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, Helenus and Dorotheus. Marten de Vos and the Desert Fathers, in: Walter S. Melion, James Clifton und Michel Weemans (Hg.), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700*, Leiden/Boston 2014, 424–448, 442, 443.

¹¹

Exemplarisch seien die 1606 von Thomas de Leu verlegten Nachstiche der Serie *Solitudo*, *Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum*; vgl. The New Hollstein Dutch & Flemish: The Collaert Dynasty, Part IV, 12. Vgl. zum Erfolg der Serien auch Isabelle de Ramaix, Introduction, in: *Les Sadeler, graveurs et éditeurs* (Ausst.-Kat. Brüssel, Bibliothèque royale, Chapelle de Nassau), Katalog: dies., Brüssel 1992, 9–20, 12. Zu weiteren Adaptionen s. weiter unten.

und zog sich später als Einsiedler in die Vogesen zurück.¹² In einer mit Stroh um Baumstämme herum konstruierten Hütte kniet der Heilige vor einem Kruzifix. Seine Eremitage befindet sich am Rande eines Waldes an einem Bachlauf. Bäume umstehen beschirmend seinen Rückzugsort, wobei ein Baumstumpf unmittelbar vor seiner Hütte ins Auge fällt. Die Bruchstelle des Stamms bildet zusammen mit einem Astloch eine Form, die an den Kopf eines Ungeheuers erinnert – ein Vergleich mit der in diesem Fall erhaltenen Vorzeichnung bestätigt, dass dies von vornherein zur Konzeption des Blattes gehörte [Abb. 3].¹³ Wie Michel Weemans bezüglich der Gemälde von Herri met de Bles argumentiert hat, können solche in der Form von Landschaftselementen wie etwa Felsen angedeuteten Motive Bedeutungen vermitteln und theologische Auslegungsmöglichkeiten für die in den Landschaften situierten Szenen bieten.¹⁴ Im Kontext der Eremitage lässt die Fratze im Baumstumpf an Dämonen denken, die den Eremiten in der Einöde heimsuchen. Das Bild der Fratze im Baumstumpf, das sich zugleich offenbart und entzieht, verunsichert den Blick. Es lässt die Wahrnehmung der Betrachter:innen zwischen Sehen und Einbilden schwanken und reflektiert so eindrücklich die Auseinandersetzung mit den Dämonen selbst, die den Einsiedler:innen in der Wüste nicht greifbar, vielleicht nur als quälende Fantasie, erscheinen.¹⁵ Bemerkenswert ist zudem, dass der dargestellte Arnulf von Metz selbst die Erscheinung nicht wahrnimmt, sondern dass diese vielmehr dezidiert die Sicht der Betrachter:innen adressiert. Sie werden gleichsam in die Wüste versetzt und mit dem Dämon konfrontiert. Dieses Element der dargestellten Landschaft lässt den Betrachtenden die Erfahrung der Wüste über eine irritierende Seherfahrung geradezu auf den Leib rücken.

An dem Beispiel zeigt sich exemplarisch, dass die Bedeutung der Wüste durch gestalterische Elemente subtil visuell vermittelt wird und dabei die Betrachter:innen eng in die – eigentlich unzugänglichen – Eremitagen einbezogen werden. An diesem bemerkenswerten Punkt setzt der vorliegende Beitrag an, indem er das Problem des Verhältnisses zwischen der Figur der* Eremit:in, des

¹²

Joachim Schäfer, Artikel „Arnulf von Metz“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (13.1.2022).

¹³

Die Zeichnung ist in einem Klebealbum im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin erhalten, das zwanzig der Vorzeichnungen Maerten de Vos' umfasst (Inv. 79 B 17). Die dort angebrachten Bildunterschriften sind allerdings fehlerhaft. Vgl. Adelheid Reinsch, *Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen*, Dissertation, Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen 1967, 126–142.

¹⁴

Michel Weemans, *Pierres d'achoppement et ruses sacrées. Les paysages exégétiques et anthropomorphes de Herri met de Bles*, in: Denis Ribouillaut u. ders. (Hg.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florenz 2011, 27–50, 47.

¹⁵

Vgl. dazu Barbara Müller, *Die sieben Todsünden. Von der frühmonastischen Psychologie zur hochmittelalterlichen Volkstheologie*, in: *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman* (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern), Red.: Maria Horst und Fabienne Eggelhöfer, Ostfildern 2010, 16–28.

sie umgebenden Raums und der Position der Betrachtenden in den Druckgrafikserien nach Maerten de Vos untersucht. Dabei ist Raum nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas Relationales, Hergestelltes zu verstehen. Dies gilt auf zwei Ebenen: erstens thematisch, insofern als die eremitische Praxis auf räumlicher Absonderung beruht. Daher sind die ideengeschichtlichen Voraussetzungen zu berücksichtigen, die das – besonders in diesem Umfang – ungewöhnliche Thema der Eremit:innen hat: Wie verstand man die Wüste als spirituellen Raum und wie die Eremiten selbst und ihre religiöse Lebensform? Zweitens gilt es aber auch für die Einrichtung des Raumes im Bild, die eine spezifische Relationierung zu den Betrachtenden umfasst. Überlegungen zur Gestaltung und narrativen Nutzung dargestellter Räume, wie sie insbesondere Wolfgang Kemp systematisiert hat, bilden einen Ausgangspunkt für die Analyse.¹⁶ Während diese sich auf Malerei bezogen und somit primär Einzelbilder untersuchten, stellt sich die Frage nach dem Raum für den Zusammenhang von Druckgrafiken in anderer Weise. Die Bedingungen der Serialität sowie die Nutzungskontexte frühneuzeitlicher Grafik müssen einbezogen werden. Daraus ergeben sich Fragen danach, was für eine Rezeptionshaltung die Stiche durch ihre ästhetische Struktur nahelegen, aber auch danach, was wir über die historische Rezeption der Serien sagen können, die in einer Zeit der konfessionellen Auseinandersetzungen und neuer, meditativer Formen des Bildgebrauchs hergestellt wurden.

I. Wildnis. Ikonografie der Landschaft

Die Distanz zur Zivilisation, Voraussetzung des eremitischen Lebens, manifestiert sich insbesondere im Bild der Wüste. Die Wüste wurde in der europäisch-christlichen Überlieferung mit verschiedenen Vorstellungen besetzt: Im Alten Testament ist sie Schauplatz der Offenbarung Gottes, im Neuen Testament der Prüfung; sie wurde als Ort der Versuchung und Dämonen, der Buße oder Zuflucht, als Paradies, als Randbezirk und Wildnis und als Ort der Einsamkeit, der der Stadt entgegengesetzt ist, imaginiert.¹⁷ Dabei variieren die mit dem Begriff „Wüste“ verbundenen Landschaftsbilder. Die im östlichen Mittelmeerraum vorhandene trockene Stein- oder Sand-Wüste des Alten und Neuen Testaments sowie des frühen Christentums hatte im Mittelalter in Europa sowohl in der Literatur als auch in Glaubenspraktiken ein Äquiva-

¹⁶

Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; mit Bezug auf Landschaftsmalerei vgl. Tanja Michalsky, „L'atelier des songes“. Die Landschaften Pieter Bruegels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, 123–137. Für einen neueren Ansatz zum Problem des Bild-Raums und insbesondere der ästhetischen Grenze zwischen Bild- und Betrachter:innenraum vgl. Beate Fricke, At the Threshold of Painting. The Man of Sorrows by Albrecht Dürer, in Péter Bodoky und Alexander Nagel (Hg.), *Renaissance Metapainting*, Turnhout 2020, 209–238, bes. 221–223.

¹⁷

Vgl. Lindemann, Die Wüste, 45–97.

lent im Wald gefunden.¹⁸ Als weiteres zentrales Landschaftsmotiv für die Wüste sind Berge und Felsen zu nennen. Prominent figurieren sie etwa in einem berühmten Brief des Hieronymus, in dem er Wüste und Stadt einander gegenüberstellte. Er beschrieb, wie er sich, um für seine zuweilen sehnsgütigen Gedanken an Rom zu büßen, vor dem Kruzifix niederwarf und sich tagelang gegen die Brust schlug. Anschließend zog er sich noch weiter in die Wildnis zurück:

Mit mir selber unzufrieden, in meinem Entschlusse unbeugsam, drang ich allein noch tiefer in die Wüste vor. Wo ich eine Talschlucht, einen rauen Berg, ein zackiges Felsgebilde sah, da ließ ich mich nieder zum Gebete, da machte ich daraus einen Kerker für mein sündiges Fleisch.¹⁹

Bemerkenswert sind in dieser Formulierung sowohl die konkrete Benennung von Landschaftselementen, die als „Talschlucht“, „rauer Berg“ und „zackiges Felsgebilde“ anschaulich attribuiert werden, als auch der Hinweis auf das „Sehen“, also das visuelle Wahrnehmen dieser Landschaften. Eindrückliche Landschaftsansichten kennzeichnen auch die bildlichen Darstellungen des Hieronymus in der Wüste im 16. Jahrhundert.²⁰ An ihnen lassen sich zwei Grundtendenzen der Landschaftsdarstellung ausmachen, die auch für die Landschaftsikonografie der Eremit:innen-Serien charakteristisch sind. Die Übersichtsdarstellung ist vor allem in der niederländischen Tradition vertreten, prominent in den Gemälden von Joachim Patinir und in den Grossen Landschaften Pieter Bruegels, die Hieronymus vor weiten Tälern und zerklüfteten Bergen platzieren [Abb. 4].²¹ Enge Landschaftsausschnitte, die die Wildnis durch schroffe Felsen, dichtes Gehölz und dunkle Bäume markieren, finden sich hingegen in Grafiken etwa von Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien [Abb. 5], Lukas Cranach dem Älteren und Hans Leu.²² Die in den 1570er Jahren produzierten Stiche von Cornelis Cort

18

Vgl. Jacques Le Goff, Die Waldwüste im mittelalterlichen Abendland, in: ders., *Phantasie und Realität des Mittelalters*, aus dem Französischen von Rita Höhner, Stuttgart 1990, 81–97; vgl. auch Lindemann, Die Wüste, 82, 83.

19

Hieronymus, 22. Brief, An Eustochium, zit. nach: *Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Briefe*, aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. Ludwig Schade, 2 Bde., München 1936–1937, Bd. 1, 58–117, Zitat 69.

20

Einen Überblick gibt Eremiten und Ermitagen (Ausst.-Kat.), Kat. Nr. 51–67.

21

The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700: Pieter Bruegel the Elder, zusammengest. v. Nadine M. Orenstein, hg. v. Manfred Sellink, Oudekerk aan den IJssel 2006, Prints after Pieter Bruegel the Elder Nr. 50. Von Joachim Patinir sind mehrere Gemälde mit Hieronymus in weiten Landschaften bekannt. Als Beispiel sei hier verwiesen auf: Landschaft mit dem heiligen Hieronymus, 1516–1517, Öl auf Holz, 74 × 91 cm, Museo de Prado, Madrid, Inv. P001614.

22

Vgl. Eremiten und Ermitagen (Ausst.-Kat.), Kat. Nr. 52, 55, 56, 57, 59, 60.



[Abb. 4]

Johannes van Doetecum I und Lucas van Doetecum, nach Pieter Bruegel d. Ä., S. Hieronymus in Deserto, aus der Serie der Großen Landschaften, ca. 1555–1556, Radierung und Kupferstich, 29.7 × 42.5 cm, Zürich, Graphische Sammlung ETH, Inv. D 11260 © Graphische Sammlung ETH Zürich.



[Abb. 5]

Hans Baldung Grien, Heiliger Hieronymus als Büßer in einer Schlucht, um 1511, Holzschnitt, 22.4 × 15.7 cm, Zürich, Graphische Sammlung ETH, Inv. D 8487 © Graphische Sammlung ETH Zürich.

nach Girolamo Muziano, die, wie oben erwähnt, als unmittelbar orientierend für De Vos' Entwürfe gelten können, zeigen ähnlich enge Naturräume: Felsen und eine dichte Vegetation rahmen hier die Andacht der Eremit:innen [Abb. 1].²³

Beim Durchblättern der Eremit:innen-Serien von de Vos, den Sadeler-Brüdern und Collaert wird deutlich, dass die meisten der Landschaften nach den beiden erwähnten Möglichkeiten gestaltet sind. Um die insgesamt eher einheitlich aufgebauten Bilder zu variieren, wechseln sich dichte Waldlandschaften und weite Berglandschaften ab. Zwar finden sich vereinzelt auch Küsten und im Falle einzelner Heiliger, die als Koinobit:innen in Gemeinschaft lebten, kleine Siedlungen, doch überwiegen die Darstellungen von Eremit:innen auf Bergen und in Wäldern.²⁴ So wird mittels der Berglandschaft gleich im ersten Stich der *Sylvae Sacrae* wie ein Leitmotiv für die Serie die räumliche Entfernung der Eremitage vom Betrieb menschlichen Lebens herausgearbeitet. Die schwindelerregende Höhe, in der sich die Höhle des Einsiedlers Chariton befindet, wird dadurch unterstrichen, dass kein durchgehender Weg in das sich rechts erstreckende Tal zu sehen ist [Abb. 6].²⁵ Vielmehr grenzt der enge Felsvorsprung mit der Höhle unvermittelt an die weite Aussicht. Dieser Ort ist so hoch, dass man auf die Wolken blickt, die an den Berggipfeln im Mittelgrund hängen. Weitere formale Details betonen die Unzugänglichkeit der Eremitage. So bilden das Geländer und der schräg abgebrochene Stein über dem Eremiten parallele Linien, die eine Bewegung nach unten vermitteln. Die im Gebet vorgebeugte Haltung des Heiligen unterstreicht diese Dynamik. Der Körper des Eremiten und einige Landschaftselemente sind kompositorisch so miteinander verbunden, dass die Höhe und Abgeschiedenheit der kaum zu erreichenden Höhle in den Bergen nachempfindbar werden.

Durch die Konstruktion des Raums im Bild wird bei den Betrachtenden paradoixerweise ein Gefühl der Nähe hervorgerufen. Dies wird besonders im Vergleich zwischen den Eremit:innen in Berglandschaften und der *Großen Landschaft mit Hieronymus* von Bruegel deutlich. Bei Bruegel wird durch den hochliegenden

²³

Hollstein: Cornelis Cort, Part II, Rotterdam 2000, Nr. 107, 111, 116, 121, 123, 131, 134. Vgl. Michel Hochmann, Girolamo Muziano et le paysage érémitique, in: Denis Ribouillault und Michel Weemans (Hg.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité / Sacred Landscape. Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Florenz 2011, 219–232; Michael Bury, *The print in Italy 1550–1620*, London 2001, Kat. 59 und 94–96.

²⁴

Diese beiden Alternativen können auch als die zwei grundlegenden Typen der Landschaftsdarstellung um 1600 überhaupt beschrieben werden. Vgl. etwa Martin Papenbrock, *Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler*, Köln u. a. 2001; Stefan Bartilla, *Die Wildnis. Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffs um 1600*, Freiburg i. B. 2005.

²⁵

Vergleichbar sind beispielsweise Blatt 14 der Serie *Sylvae Sacrae* (Caluppanus), Blatt 6 der Serie *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum* (Joannes), Blatt 21 (Venerius) und 24 (Henricus) der Serie *Trophaeum Vitae Solitariae*, Blatt 17 (Landelius) der Serie *Oraculum Anachoreticum*.



[Abb. 6]

Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Chariton, Blatt 1/29 der Serie Sylvae Sacrae, München 1594, Radierung und Kupferstich, 16.6 × 20 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.277 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Horizont ein sehr hoher Blickpunkt evoziert [Abb. 4]. Dieser ist nicht innerhalb der raumbildenden Landschaftselemente wie der schmalen, baumbewachsenen Ebene im Vordergrund verankert, wo der heilige Hieronymus lagert, sondern scheint ein gutes Stück über allem zu schweben. Im Gegensatz dazu wird in dem Stich mit Chariton den Betrachtenden ein Blickpunkt zugewiesen, der innerhalb des dargestellten Raumgefüges liegt. Durch die Gestaltung des Verhältnisses zwischen der Horizontlinie und der Größe und Position des Eremiten kann der Eindruck entstehen, man stünde auf dem schmalen Erdstreifen vor der Felsspalte, in der er sitzt. Vor der weiten Aussicht, die die Abgeschiedenheit, die Distanz dieser Eremitage von der menschlichen Geschäftigkeit – und auch von der gewohnten Umgebung der Betrachtenden – nachempfindbar werden lässt, entsteht ein Gefühl der Nähe. Auch wenn die Eremitage selbst für die Betrachtenden ein fremder Ort ist, zeigt sie sich gerade im Kontrast zu der ehrfurchtgebietenden Aussicht als Ort der Ruhe und Sicherheit, an der auch der Blick sich festhalten kann.²⁶

Darüber hinaus kennzeichnen einige Details die Felsspalte als Stätte der Kontemplation und der Nähe zu Gott. Der Rücken des Eremiten wird fast zärtlich durch den Felsen umrahmt, der den Linien seiner Schulter und seines Kopfes folgt. Einige herabhängende Pflanzen vor einer hellen Stelle deuten an, dass sich hier eine Öffnung im Felsen befindet, durch die Licht in die Höhle fällt. Sonnenbeschienen sind auch der kleine Platz direkt vor der Höhle und die Felswand rechts von dem Eremiten. Somit zeigen sich beide Seiten der Eremitage: Sie ist in ihrer Abgeschiedenheit und Wildheit *locus horribilis*, als Ort der Andacht und Gottesnähe *locus amoenus*. Durch die Gestaltung des Raumgefüges ist für die Betrachtenden die Vorstellung möglich, diesen Raum des Rückzugs von der Welt und der Kontemplation Gottes nicht nur aus der Distanz zu betrachten, sondern vielmehr selbst daran teilzuhaben. Dieser Eindruck zieht sich durch die Gesamtheit der Darstellungen.

II. Andacht und Studium der Eremit:innen – Andacht und Studium der Betrachtenden

Aufbewahrt und rezipiert wurden die Serien in der Bibliothek oder im *Studiolo* und somit ihrerseits an Orten der Konzentration und inneren Einkehr, des Alleinseins im Studium.²⁷ So befand sich das Exemplar, das heute in der Zentralbibliothek Solothurn aufbewahrt wird, seit 1667 in der Bibliothek des Solothurner Jesuitenkollegs

26

Zur „lebensweltlichen Fremdheit“, die dem Begriff der Wüste eingeschrieben ist, vgl. Uwe Lindemann, „Passende Wüste für Fata Morgana gesucht“. Zur Etymologie und Begriffs geschichte der fünf lateinischen Wörter für Wüste, in: ders. und Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, 87–99, 89.

27

Auf diese Parallele zwischen Eremitage und Studierzimmer, Atelier und Labor in der Neuzeit hat Göttler, *Realms of Solitude*, 9–17 hingewiesen.

und gehörte dort zu einem besonderen Bestand, der der Krankenstation zugeordnet war.²⁸ Hier lässt sich also ein spezieller Rezeptionsrahmen nachvollziehen. Gerade Kranke, die zeitweilig vom Lehrbetrieb, gemeinsamen Studium und Sozialleben des Kollegs ausgeschlossen waren, aber für sich Bilder betrachten und studieren konnten, wurden hier offenbar dazu angeregt, sich mit den Serien zu beschäftigen. Doch nicht nur in diesem Einzelfall, sondern auch schon aufgrund der eher geringen Größe der Stiche und der Tatsache, dass sie meist in Buchform gebunden waren, eignen sie sich eher für das individuelle Studium als zum gemeinsamen Betrachten in einer Gruppe mit Gespräch. Somit, so könnte man sagen, entsteht für die Betrachter:innen eine Art Spiegelung: Sie befinden sich allein in der Bibliothek und studieren die Stiche, die ihnen die Teilhabe an einsamen Räumen der Andacht, des Studiums, der Askese und Meditation vermitteln. Durch die Serialität, in der sich die einzelnen Bilder „different und indifferent zueinander verhalten“, kommt dieses stets konstante Thema in vielfältigen individuellen Varianten zur Anschauung.²⁹ Während viele der Stiche das Gebet der Eremit:innen vor dem Kruzifix darstellen, rücken einige auch Gelehrsamkeit und Studium ins Zentrum. So erinnert etwa die Klause des Evagrius mit Buchregalen, Lesepult, Tintenfass und Sanduhr an eine Studierstube [Abb. 7].³⁰ Diese zwei Arten der religiösen Auseinandersetzung, die die meisten der Eremit:innen repräsentieren und die als Spiegelung für die Rezeptionshaltung der Betrachter:innen gesehen werden können – andächtige Meditation einerseits und gelehrtes Studium andererseits – finden sich tatsächlich auch in der Rezeptionsgeschichte der Stiche wieder.

III. Didaktische und devotionale Rezeption

Aufschluss darüber geben etwa verschiedene Adaptionen, für die einzelne Blätter und Figuren in andere Medien übertragen wurden. Im Umfeld der katholischen Reform wurden sie als Vorlagen für raumfüllende sakrale Bildprogramme genutzt. Bekannte Beispiele

²⁸

Der Band trägt einen handschriftlichen Besitzvermerk von 1667 und zusätzlich den Hinweis „Pro Infirmitate“, also für die Krankenstation. Vgl. dazu auch Ian Holt, Die Solothurner Jesuitenbibliothek (1646–1773) und ihre Gönner. Die Bibliothek Franz Haffners und weitere Schenkungen und Vermächtnisse, in: *Jahrbuch für solothurnische Geschichte* 80, 2007, 247–277, 254, 255.

²⁹

Vgl. zum Verhältnis von Einzelbild und Serie Claudia Blümle, Von Bild zu Bild. Serie und Klassifikation in Théodore Géricaults *Monomanenporträts*, in: Gerhard Scholtz (Hg.), *Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*, Berlin 2017, 31–58, Zitat 46. Zur Wiederholung als Mittel religiöser Erziehung auch im Kontext der Visuellen Kultur der Neuzeit vgl. Arnold Witte, The Power of Repetition. Christian Doctrine and the Visual Exegesis of Nature in Sixteenth- and Seventeenth-Century painting, in: Denis Ribouillaut und Michel Weemans (Hg.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florenz 2011, 93–112.

³⁰

Evangrius schrieb Abhandlungen und Anleitungen für das Mönchtum, insbesondere setzte er sich mit der Versuchung durch Laster bzw. Dämonen auseinander. Vgl. Friedrich Wilhelm Bauz, Artikel „Evagrius Ponticus“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, 1990, Sp. 1575–1576.



[Abb. 7]

Jan Sadeler nach Maerten de Vos, *Evagrius Ponticus*, Blatt 19/29 der Serie *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremitarum*, wahrsch. Frankfurt ca. 1585/1587, Radierung und Kupferstich, 17.5 x 20.9 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1890-A-16013 © Rijksmuseum, Amsterdam.

sind etwa die Fresken von Paul Bril im Korridor des Caldariums in der Kirche St. Cecilia in Rom (ca. 1600)³¹ und die Landschaftsgemälde mit Eremiten, die Kardinal Federico Borromeo bei Paul Bril und Jan Brueghel in Auftrag gab (1596 und 1597). Auffallend ist dabei, dass Brueghel alle Details wegließ, die die Eremiten identifizierbar machten und so die Aussage veränderte: Statt den besonderen Lebenswandel bestimmter Eremiten zeigen seine Gemälde vielmehr das allgemeine Modell eines zurückgezogenen Lebens in der Wildnis. Sie führen, wie Pamela Jones herausgearbeitet hat, ein monastisches Ideal sowie eine spezifische religiöse Auffassung von Natur vor Augen.³² In den räumlich-skulpturalen Zusammenhang eines Gartens wurden die Stiche im religiösen Teil des Schlossparks von Hellbrunn überführt, den der Salzburger Bischof Markus Sittikus in den Jahren nach seinem Amtsantritt 1612 anlegen ließ. Dort wurden sechs Eremitagen mit lebensgroßen Skulpturen von Einsiedlern unter Rückgriff auf die Serien gestaltet.³³ Ein weiteres, wenig bekanntes Beispiel für eine intensive und immersive Rezeption ist ein Raum im Schloss Gaillard in Morbihan in der Bretagne, der um 1640 mit 57 Gemälden mit Eremiten nach den fünf Serien nach Maerten de Vos ausgestattet wurde.³⁴ Allgemein lässt sich sagen, dass vergleichbare raumbildende Malereien mit Einsiedler:innen in Landschaften dahingehend interpretiert wurden, dass sie einen spirituellen Rückzugsort in der Wildnis, eine Eremitage, vorstellbar werden lassen und somit gleichsam virtuelle Räume der Andacht und Meditation schaffen.³⁵

³¹

Carla Hendriks, *Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florenz 2003, 60.

³²

Vgl. Pamela Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993, 78, 79; 131–135. Borromeo sah in der Natur als Schöpfung einen Ausdruck der Weisheit und Güte Gottes gegenüber den Menschen, weshalb er flämische Landschaftsgemälde in seine Sammlung sakraler Kunst inkludierte.

³³

Vgl. die Beschreibung Hellbrunns von Johann Stainhauser aus dem Jahr 1619, Salzburg Museum, SMCA, Hs 2206, abgedruckt in: Werner Rainer, Marcus Sitticus. Die Regierung des Fürsterzbischofs nach der Chronik von Johannes Stainhauser, Salzburg 2012, 461–470, 466–469. Die Eremitorien sind nicht erhalten, aber die von Stainhauser aufgezeichneten Inschriften, die dort jeweils auf Tafeln angebracht waren, entsprechen exakt den *Carmina* der Serien. Die Beschreibungen der Figuren stimmen zumindest zum Teil mit den Bildern überein.

³⁴

Vgl. den Eintrag auf der *plateforme ouverte du patrimoine* des französischen Kulturministerrums (12.11.2021). Die Paneele sind wandfüllend in drei Reihen übereinander angebracht. Weiterer Teil der Raumausstattung sind neun Gemälde mit Szenen aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers, die oberhalb der drei Reihen im Täfer angebracht sind. Über die genauen Umstände des Auftrages und seiner Ausführung ist nichts bekannt.

³⁵

Selbstverständlich gab es auch vergleichbare Darstellungen, die nicht auf der Vorlage der Kupferstiche nach Maerten de Vos basierten und die teils auch früher datieren. Eine Aufzählung verschiedener Beispiele findet sich bei Woźniakowski, *Die Wildnis*, 163–165. Unter den Einzelstudien aus jüngerer Zeit seien genannt: Steffen Zierholz, *Landscape and Visual Exegesis. Solitude in the Chapel of Fra Mariano Fetti in San Silvestro al Quirinale*, in: Enenkel und Göttler, *Solitudo*, 310–335; Arnold A. Witte, *The Artful Hermitage. The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Diaeta*, Rom 2008, 136–141; Marciari, Girolamo Muziano, Bd. 1, 305–318. Die Gartenanlage in Hellbrunn ist bislang nicht in entsprechender Weise untersucht worden.

Einen ähnlichen meditativen Zugang hat Christine Göttler auch für die Eremit:innen-Serien selbst geltend gemacht, insbesondere für die zweite Serie, *Sylvae Sacrae*, die im Umfeld des Münchener Hofs unter Wilhelm V. entstand.³⁶ Demnach konnten die Stiche dazu anregen, im Geiste die Vorstellung eines inneren Rückzugsorts der Kontemplation und Andacht (*retraite spirituelle*) zu schaffen.³⁷ Dies steht im Zusammenhang mit Andachtspraktiken der Verinnerlichung und Meditation, die sich im Rahmen der katholischen Reform etablierten, etwa durch die *Exercitia Spiritualia* des Ignatius von Loyola (1548). Diese Übungen umfassten insbesondere auch eine räumliche Imagination, das Aufsuchen von Orten oder Umgebungen im Geiste.

Neben einer solchen Nutzung der Stiche im Rahmen der religiösen Praxis sind sie aber auch – und vor allem – als ein großangelegtes hagiografisches Projekt im Medium des Bildes zu verstehen. Sie beruhen auf einer eingehenden Beschäftigung mit historischen Einsiedler:innen und vermitteln deren Leben auch den Betrachter:innen weiter. Die durchgängig ähnliche Gestaltung der Stiche in Format und Bildaufbau legt es nahe, die Serien als ein umfassendes Ganzes zu verstehen. Anhand erhaltener Exemplare zeigt sich, dass sie tatsächlich so rezipiert wurden, denn mehrfach finden sich alle fünf Serien zu einem Band zusammengebunden.³⁸ In der Abfolge der einzelnen Szenen entfaltet sich ein breites Spektrum eremitischer Lebensformen, wobei sich im Durchblättern der Bilder Repetition und Variation der Motive die Waage halten. Martin Kirves hat dafür argumentiert, die Bilder der vier Serien mit männlichen Eremiten als Darstellungen des Topos „Wüste“ und des Topos „Eremit“ zu verstehen. Er konnte zeigen, dass einzelne Motive in den Grafiken symbolisch oder allegorisch bestimmte Grundideen zur Anschaugung bringen, die das frühchristliche Eremitentum prägten und in der schriftlichen Überlieferung zu finden sind.³⁹ Dies

³⁶

Christine Göttler, The Art of Solitude. Environments of Prayer at the Bavarian Court of Wilhelm V, in: *Art History* 40, 2017, 405–429 415, 416; dies., „Sacred Woods“. Performing Solitude at the court of Duke Wilhelm V of Bavaria, in: Enenkel und Göttler, *Solitudo*, 140–176, 166, 167; knapp angedeutet hat eine solche Deutung auch Martin Kirves, Die Einsiedelei als topischer Ort. Johann und Raphael Sadeler Eremiten-Darstellungen, in: Elke Koch und Heike Schlie (Hg.), *Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, Paderborn 2016, 325–354, 350.

³⁷

Göttler, Environments of Prayer, 415. Göttler weist darauf hin, dass es gerade die Vielfalt der dargestellten Orte sei, die die Betrachtenden das Imaginieren eines inneren Rückzugsortes ermögliche, vgl. 417, 418.

³⁸

Vgl. Thea Vignau-Wilberg, Eremiten und Einsiedeleien. Bilder zur Einkehr und Erbauung / Hermits and Hermities. Images for Contemplation and Edification, in: *In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600 / Citizens of Europe. Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600* (Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek), München 2005, 365–402, 373. Dazu gehört auch das Exemplar in der ZB Solothurn, das ich für die vorliegende Untersuchung verwendet habe.

³⁹

Kirves, Die Einsiedelei. Der Autor lässt die Existenz der Serie *Solitudo, Sive Vitae Foeminae et Anachoritarum* (1600) unerwähnt, was die Frage aufwirft, ob und warum der hier Anschlag gebrachte Diskurs um die Topoi der Wüste und des Eremiten weibliche Askese, obwohl sie bereits früh prominente Exponentinnen kannte, nicht einzuschließen vermag.

verdeutlicht einmal mehr die Gelehrsamkeit und Genauigkeit, mit der die Bilder der Serien ausgearbeitet wurden. Allerdings erschöpfen sich die Serien keineswegs in topischen Motiven, im Gegenteil wird der Eindruck vor allem durch die Individualität und Vielzahl der Eremit:innen beherrscht. Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Darstellungen für ihre frühneuzeitlichen Rezipient:innen nicht einfach transparent und lesbar waren. Die zahlreichen unbekannten Eremit:innen in den Serien von De Vos, den Sadeler-Brüdern und Collaert erzeugen vielmehr Neugier und Fragen: Um wen handelt es sich bei dieser* Heiligen? Wo und wann lebte sie*? Was vermitteln die ikonografischen Details über das Leben dieser* Eremit:in, und der* nächsten, und der* nächsten? Zum Teil lassen sich diese Fragen bei genauem Hinsehen und durch die begleitenden Zeilen beantworten, jedoch nur zum Teil.

Diesen Umstand nahmen zeitgenössische Rezipient:innen durchaus als Problem wahr, wie anhand der Auseinandersetzung des Kölner Kapuziners Georg Garnefelt mit den Serien deutlich wird. Garnefelt trug umfassende Informationen und Daten zu allen 133 dargestellten Heiligen zusammen und veröffentlichte sie 1621, also rund zwanzig Jahre nach Erscheinen der letzten Serie, unter dem Titel *Elucidationes Sacrae in quinque Libros de Imaginibus Antiquorum Eremitarum*.⁴⁰ Im Vorwort seines Buches wies er auf das Problem hin: Die Stiche mit den kurzen *Carmina* allein erlauben es nicht, oder nur in Ansätzen, zu verstehen, was im Einzelnen dargestellt ist, da die meisten der Eremit:innen kaum bekannt sind.⁴¹

Aus diesem Grund erschloss Garnefelt in seinem Buch die Grafikserien systematisch. In einer umfangreichen Tabelle sind zunächst alle Eremit:innen alphabetisch aufgeführt, mit einer Angabe zur Lokalisierung in den fünf Serien, dem Ort ihrer Herkunft, ihrem Amt oder ihrer wichtigsten Leistung, dem Ort ihrer Eremitage, dem Todesjahr oder dem Zeitraum ihrer Aktivität sowie einer Angabe zu den Schriftquellen, die von ihnen berichten.⁴² Daran anschließend finden sich, der Reihenfolge der Serien entsprechend, kurze Texte zu jeder* einzelnen Eremit:in, wobei Garnefelt jeweils die vierzeiligen *Carmina* der Stiche wiedergab und sie um ausführlichere Lebensbeschreibungen ergänzte.⁴³ Zusätzlich

⁴⁰

Georg Garnefelt, *Elucidationes Sacrae in quinque Libros de Imaginibus Antiquorum Eremitarum*, Köln 1621. Das Exemplar der Universität Gent ist bei [Google Books](#) digital zugänglich (13.10.2021). Prosperetti, De Vos and the Desert Fathers, hat diese Quelle ausfindig gemacht und dargelegt, wie Garnefelt darin die einzelnen Heiligen der Serien für andere Rezipient:innen erschloss.

⁴¹

Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, Vorwort, n. p.

⁴²

Unter dem Titel *Index Alphabeticus Pro Eremitis*, Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, n. p.

⁴³

Darüber hinaus klärt er wo nötig auch Details der Überlieferung, etwa zum Namen des Eremiten, der in der ersten Serie, und daher auch in Garnefels Buch, unter dem Namen Abraham auftaucht, in anderen Quellen aber häufig Ephrem der Syrer genannt wird. Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, 4.

bettete er die Eremit:innen und ihre Bilder in die Praktiken der Heiligenverehrung ein, indem er jeweils das Datum ihres Gedenkens anführte.⁴⁴

Garnefelts Unternehmen ist im Rahmen des verstärkten Interesses an einer historisch genaueren Aufarbeitung von Heiligenviten zu verstehen, das in der Folge der Reformation auf katholischer wie auch auf protestantischer Seite entstand.⁴⁵ In seinem Vorwort verortete er selbst sein Buch im Umfeld katholischer Gelehrter wie Laurentius Surius, Heinrich Canisius und Heribert Rosweyde, die hagiografische Studien betrieben und publiziert hatten.⁴⁶

Garnefelts Kritik und sein Buch machen deutlich, dass das hagiografische Projekt der Eremit:innen-Serien selbst innere Widersprüche aufweist beziehungsweise eine Rezeptionshaltung evoziert, die es letztlich nicht vollständig einlöst. Zwar werden in den Serien individuelle Heilige höchst spezifisch präsentiert, ihre Namen genannt und ihre jeweiligen Auszeichnungen und Geschichten angedeutet. Allerdings bleiben diese Repräsentationen der Heiligen inhaltlich nur begrenzt zugänglich, es gibt keinerlei zeitliche oder räumliche Verortung, so dass sie für eine religiöse Heiligenverehrung nur bedingt nutzbar sind. Garnefelts ergänzende *Elucidationes* zielen auf eine Nutzbarmachung der Bilder im Rahmen der religiösen Praxis ab.

Es lässt sich festhalten, dass die Rezeptionshaltungen zwischen einer allgemeinen, andächtigen Adaption des Eremitage-Motivs als Anregung zur Meditation einerseits und der gelehrten, intellektuellen Auseinandersetzung mit den Viten der einzelnen Heiligen andererseits auseinanderklaffen. Man könnte vermuten, dass aus diesen zwei verschiedenen Rezeptionsangeboten, die offenbar in den Serien angelegt sind, auch die – von Garnefelt festgestellten – Unstimmigkeiten in der Konzeption resultieren. Um dies genauer einordnen zu können, lohnt ein Blick auf die Entstehungsgeschichte der Serien. Diese waren wahrscheinlich nicht von vornherein als ein so umfangreiches Gesamtprojekt geplant. Vielmehr lässt sich erkennen, dass erst einige Zeit nach Fertigstellung der ersten Serie ein neuer Impuls für die zweite und die nachfolgenden Serien erfolgte und ihre Entwicklung zudem durch die konfessionellen Auseinandersetzungen der Zeit geprägt wurde.

⁴⁴

Vgl. auch Prosperetti, De Vos and the Desert Fathers, 442.

⁴⁵

Vgl. Göttler, Environments of Prayer, 406.

⁴⁶

Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, n. p. (*Epistola ad Lectorem*). Diese Autoren lieferten wichtige hagiografische Publikationen. Als Karthäusermönch in Köln stand Garnefelt in direkter Nachfolge von Laurentius Surius, der ebenfalls Karthäuser in Köln gewesen war und das sechsbandige *De probatis vitis Sanctorum* 1570/76 veröffentlicht hatte. Die *Vitae Patrum* des Jesuiten Heribert Rosweyde erschienen 1615, später wurden die Bemühungen um die Heiligenvitae in dem Großprojekt der *Acta Sanctorum* fortgesetzt. Vgl. zur Auseinandersetzung Garnefelts mit Rosweyde: Bernard Joassart, Georg Garnefelt et les *Fasti Sanctorum d'Héribert Rosweyde*, in: *Annalecta Bollandiana* 137, 2019, 409–427.

IV. Kontexte der Konfessionalisierung

Der Produktionskontext der fünf Grafikserien erstreckt sich über 15 Jahre und verschiedene Städte. Maerten de Vos, Jan und Raphael Sadeler und Adriaen Collaert stammten aus Antwerpen und waren im dort ansässigen Druckgewerbe verwurzelt. Ihre gemeinsame Arbeit an den vier Serien männlicher Eremiten müssen De Vos und die Sadelers jedoch über weite Distanzen hinweg organisiert haben, da letztere zwischen 1583 und 1600 in verschiedenen europäischen Städten tätig waren. Entsprechend erschienen die Serien in Frankfurt am Main, München, Venedig und Rom. Thea Vignau-Wilberg, die den ersten eingehenderen Beitrag zu den Serien verfasste, brachte sie vor dem Hintergrund des historischen Kontexts in Antwerpen mit der Kunst der katholischen Reform in Verbindung.⁴⁷ Antwerpen war 1585 von den spanischen Truppen unter Alexander Farnese zurückerobert worden und wurde darauf schnell und mit großem Druck rekatholisiert. 40–45 Prozent der Einwohner waren protestantisch – wer nicht innerhalb von vier Jahren konvertierte, musste die Stadt verlassen. Auch für die Brüder Sadeler ist eine Nähe zum Protestantismus vermutet worden, ohne dass ihre konfessionelle Zugehörigkeit eindeutig belegt wäre. Sie verließen 1585 Antwerpen aus geschäftlichen Gründen und begaben sich über Frankfurt und München nach Italien.⁴⁸ Maerten de Vos war Lutheraner, blieb in Antwerpen und konvertierte zum Katholizismus. Er beteiligte sich in der Folge, wie auch andere konvertierte Künstler:innen und Verleger:innen, an gegenreformatorischen Projekten.⁴⁹

In der Abfolge ihres Erscheinens ist für die Eremit:innen-Serien allerdings nicht von vornherein eine katholische Ausrichtung erkennbar, vielmehr ist eine Veränderung ihrer konfessionellen Markiertheit im Verlauf ihres Erscheinens zu bemerken: Die als erste herausgebrachte Serie, *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremitarum* ist konfessionell nicht klar zuzuordnen. Sie umfasst im Wesentlichen Bilder der Wüstenväter, also jener Mönche, die ab dem späten 3. Jahrhundert in den Wüsten Ägyptens, Palästinas und Syriens siedelten, um ein Leben in Zurückgezogenheit und Askese zu führen. Ihre Viten stießen in der Folge der Reformation bei katholischen ebenso wie bei protestantischen Gelehrten auf neues Interesse. Im Zuge der Bemühungen um eine quellenkritische, historisch genauere Aufarbeitung von Heiligenvitien erschien 1544

⁴⁷

Vgl. Vignau-Wilberg, Eremiten und Einsiedeleien, 365, 366, 368.

⁴⁸

Vgl. Ramaix, Introduction, 9–12.

⁴⁹

Vgl. Stephanie Porras, The Real, Rejected and Virtual Travels of Marten de Vos, in: Kathrin Wagner, Jessica David und Matej Klemenčič (Hg.), *Artists and Migration, 1400–1850. Britain, Europe and Beyond*, Newcastle upon Tyne 2017, 128–144, 133, 134; Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1980, 26, 27.

in Wittenberg etwa eine Bearbeitung der *Vitae Patrum* des reformatorischen Theologen Georg Maior mit einem Vorwort Martin Luthers.⁵⁰ Die Stiche der *Solitudo*-Serie enthalten keinerlei Paratexte, die einen Hinweis auf eine konfessionelle Verortung geben würden – keine Widmung, nicht einmal Erscheinungsort oder -jahr. Sie erschienen also in neutralem Kontext und richteten sich an interessierte beider Konfessionen.

Erst ab der zweiten Serie sind die Stiche durch Widmungen auf ein dezidiert katholisches Umfeld bezogen: *Sylvae Sacrae* war Herzog Wilhelm V. von Bayern gewidmet,⁵¹ die dritte Serie, *Trophaeum Vitae Solitariae*, dem Kardinal Enrico Caetani. Die vierte Serie, *Oraculum Anachoreticum*, war Papst Clemens VIII. dediziert und *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum* dem Abt des Benediktinerklosters Saint-Bertin in Nordfrankreich, Vaast de Grenet. Während zwischen dem Erscheinen der ersten (1585) und zweiten Serie (1594) zudem ein Abstand von etwa neun Jahren lag, kamen die übrigen Serien in vergleichsweise dichter Abfolge 1598, 1600 und 1600 heraus. Dies lässt den Schluss zu, dass es von der ersten zur zweiten Serie eine Verschiebung hin zu einer konfessionellen Ausrichtung gab.⁵² Auch ist zu vermuten, dass nicht von Anfang an der Plan eines großen Projekts von insgesamt vier beziehungsweise fünf Serien bestand, sondern sich dieser erst sukzessiv herauskristallisierte. Bemerkenswert ist, dass die Rezeption der Serien nicht nur zu Beginn, sondern auch noch nach deren vollständigem Erscheinen nicht allein von katholischer, sondern auch von protestantischer Seite erfolgte. So wurden in einer deutschsprachigen Übersetzung der *Vitae Patrum* von dem Lutheraner Georg Maior, die 1604 erschien, kleinere Holzschnitt-Adaptionen von Eremit:innendarstellungen aus der ersten Serie *Solitudo* wie auch aus der zweiten Serie *Sylvae Sacrae* abgedruckt.⁵³

Insgesamt wurde von katholischer Seite eine deutliche Tendenz zu einer meditativen Nutzung des Eremitage-Motivs in die

50

Das Buch erfuhr mehrere Auflagen und wurde auch ins Deutsche übersetzt. Referenziert sei hier die verbreitete Ausgabe von 1578: Georg Maior, *Vitae Patrum, in usum ministrorum verbi, quod ad eius fieri potuit repurgatae [...]. Cum praefatione D. Doctoris Mart. Luth.*, Wittenberg 1578, Digitalisat [online](#) verfügbar (08.11.2021). Die deutschsprachige Übersetzung: Georg Maior, *Vitae patrum das ist: das Leben der Altväter. Zu nutz den Predigern göttlichen Worts [...], mit einer Vorrede Doctor Martin Luther*, Lübeck 1604. Digitalisat [online](#) verfügbar (08.11.2021).

51

Zudem präsentiert das Paragarmm in 18 Distichen die Eremiten als Ideal ursprünglicher Frömmigkeit, was als katholische Inanspruchnahme gelesen werden kann. Vgl. Velhagen, Eremiten und Ermitagen, 17. Vgl. zu dem Kontext der Serie *Sylvae Sacrae* eingehend Göttler, Environments of Prayer; dies., Performing Solitude.

52

Prosperetti bemerkt, dass die Serien in ihrer späteren Rezeption weiter im Sinne des Katholizismus vereindeutigt wurden: In den Kopien von Thomas Leu wurden Heiligscheine hinzugefügt. Vgl. Prosperetti, De Vos and the Desert Fathers, 445, 446.

53

Maior, Leben der Altväter. Es handelt sich um Adaptionen der folgenden Stiche: *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum*, die Blätter 6 (Johannes Cassianus), 20 (Or), noch einmal 6, hier irrtümlich für Apollonius, 22 (Macarius von Ägypten), 1 (Paulus von Theben), 3 (Hilarion), 5 (Malchus), 2 (Antonius); *Sylvae Sacrae*, Blatt 3 (Ephrem der Syrer).

Rezeption der Serien eingebracht, wie die oben genannten Beispiele für Adaptionen der Stiche in Gemälden, Raumausstattungen und Gartenanlagen deutlich zeigen. Die beiden Rezeptionsmodi – eine gelehrsame Auseinandersetzung mit den einzelnen Heiligen und eine devotionale, meditative Rezeption der Bilder – widersprechen einander jedoch nicht, sondern gehen vielmehr ineinander über. Die mit viel Gelehrsamkeit aus der schriftlichen Überlieferung zusammengetragenen Informationen wurden aufwändig in Bilder übertragen – statt in einer schriftlichen Vitensammlung wurden sie als visuelles Kompendium umgesetzt. Offenbar war es von Bedeutung, die Eremit:innen sichtbar zu machen. Den Gründen dafür ist im Folgenden nachzugehen.

V. Studium, Andacht und Handwerk. Metapikturale Details und die Rolle der Autoren und Betrachtenden

Betrachtet man die Serien im Kontext der in dieser Zeit gängigen devotionalen Ausrichtung von Druckgrafikserien, so fällt auf, dass sie nicht unmittelbar zur Versenkung in das Leben und Leiden Christi anleiten, sondern höchstens auf einer zweiten Ebene, vermittelt über die Eremit:innen, die das Leiden Christi kontemplieren.⁵⁴ So leiten sie zu einer Meditation über die Meditation selbst, ihre Räume, Kontexte und Modi, an. Das oben beschriebene Moment der Spiegelung zwischen den Betrachtenden und den Eremit:innen wird dabei durch einzelne Details konkretisiert, die die innerbildliche Ebene der Darstellung überschreiten und die Produktion und Rezeption der Bilder selbst reflektieren.

In Anlehnung an Studien zu Metamalerei können solche Bildelemente auf ihr selbstreflexives Potenzial hin befragt werden.⁵⁵ Dabei geht es allerdings nicht um eine Reflexion des Status des Bildes als Bild, auf die Victor Stoichita mit seinem grundlegenden Werk zur Metamalerei abzielte, sondern vielmehr um eine Praxis mit dem Bild im Prozess von Produktion und Rezeption. Diese wird in einzelnen Blättern der Serie thematisiert. Eines dieser Blätter ist der Stich zu Martius von Auvergne, der die handwerkliche Tätigkeit des Eremiten zeigt [Abb. 8]. Mit dynamischem Schritt und den Blick nach oben gerichtet führt Martius eine Hacke. Die Höhle, in der er hoch über einem Flusstal in den Bergen lebt, hat er offenbar

⁵⁴

Grundlegend dazu Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625*, Philadelphia 2009. Auch Francis de Sales (1567–1622), der in seiner *Introduction à la vie dévote* (1609 erstmalig erschienen) den Gläubigen vorschlug, sich, selbst mitten im geschäftigen Alltag, immer wieder in eine innere Einsamkeit des Herzens zurückzuziehen, um zu kontemplieren, verband dies eng mit den sonst geläufigen *loci* von Geburt und Tod Christi: Golgotha, die Krippe in Bethlehem und der Tag der Auferstehung nennt er als diejenigen Orte, an die man sich dabei imaginär begeben solle, und bezeichnet sie metaphorisch als Eremitagen. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Paris 1641, online verfügbar (20.11.2021), 103–107, bes. 106, 107. Vgl. zu Francis de Sales: Agnès Guiderdoni, Constructing the Imaginary Desert of the Soul in Emblematic Literature, in: Enenkel und Göttler, *Soliudo*, 208–241.

⁵⁵

Vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, relevant für den Zusammenhang hier insbes. 15–83.



MARTIVS Aruerna pater & contemptor honoris
Permutat sacrum sponte ligone p̄dum. 10 Atq; sibi caueam fodit, in qua viuere posuit.
Immo mori, cui mors n̄l nisi vita fuit.

[Abb. 8]

Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Martius von Auvergne, Blatt 10/29 der Serie *Sylvae Sacrae*, München 1594, Radierung und Kupferstich, 16.8 × 20 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.286 © Rijksmuseum, Amsterdam.

selbst in den Fels gehauen, wie der vierzeilige Text bestätigt, und er ist gerade dabei, sie weiter auszugestalten. Auf bemerkenswerte Art wird hier neben der handwerklichen Arbeit dennoch auch der andere Aspekt des Einsiedlerlebens, die Andacht, in das Bild eingeführt: Auf der Mittelachse am unteren Bildrand, an der ästhetischen Schwelle zwischen Bildraum und Betrachter:innen-Raum, ist ein aufgeschlagenes Buch mit einem Rosenkranz auf einem Steinblock abgelegt.⁵⁶ Es ist den Betrachtenden so zugewandt, als könnten sie darin blättern und als läge es dort für sie zur Andacht bereit. Buch und Rosenkranz, die sonst in zahlreichen Bildern der Serien als Attribute der eremitischen Kontemplation vor den kneienden Eremit:innen liegen, adressieren hier direkt die Betrachtenden. Ihnen kommt in diesem Stich also ein besonderer Status zwischen Attribut und metapikturalem Beiwerk zu.⁵⁷ Sie sind ein Appell, dem Beispiel des Eremiten zu folgen und sich der Andacht und dem Gebet zu widmen. Die auffällige Distel, die neben dem Steinblock mit dem Buch wächst, verweist zudem auf die Härte der Askese und die Schmerzen der Nachfolge Christi.

Diese Gegenstände an der Schwelle zwischen Betrachter:innenraum und Bildraum sind als gezielt platzierte Zeichen zu verstehen, die die Tätigkeit sowohl der Autoren der Grafikserien als auch der Betrachter:innen ansprechen.⁵⁸ Verdeutlicht wird dies durch die räumliche Nähe des dargestellten Buches zu den zwei Paratexten, die zum Bild gehören, den erläuternden vier Versen unter dem Bild sowie der Inschrift der Autoren „Raphael Sadeler fecit, Martin de Vos inve.“, die auf dem Steinblock angebracht ist. Durch erstere werden das Lesen der Verse und das Betrachten der Druckgrafiken als kontemplative und fromme Tätigkeiten mit der Andacht der Eremit:innen parallelisiert. Durch die Autorenschrift auf dem von Martius aus dem Stein gearbeiteten Block rücken de Vos und Sadeler die Referenz auf ihre eigene künstlerische Arbeit bildlich an die handwerklich schaffende Tätigkeit ebenso wie an Studium und Andacht des Eremiten heran.⁵⁹ Sie markieren die Pro-

56

In ähnlicher Weise wird die Handarbeit und körperliche Arbeit etwa in folgenden Blättern dargestellt: Blatt 2 (Marinus) und 9 (Dorotheus) der Serie *Oraculum Anachoreticum*, Blatt 18 (Origines) der Serie *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum*.

57

Vgl. dazu Anna Degler, The Self-Aware Attribute, or ‘Where does a parergon begin and end?’, in: Bokody und Nagel, Renaissance Metapainting, 185–208.

58

Schon auf Grund des kleinen Formats und der fehlenden Farbigkeit ist die Bildschwelle mit Buch und Rosenkranz hier nicht als Raum zu verstehen, in dem Illusionismus, Wirklichkeit und Bildlichkeit verhandelt werden. Unter diesem Aspekt wurden etwa die offenen Bücher in den berühmten Rahmungen aus dem Stundenbuch der Maria von Burgund (um 1475–1480) angesprochen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 14v und 43v), vgl. Stoichita, Das selbstbewußte Bild, 34–36; vgl. Anja Grebe, Frames and Illusion. The Function of Borders in Late Medieval Book Illumination, in: Werner Wolf und Walter Bernhart (Hg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam 2006, 43–68, bes. 43–49.

59

Vgl. zu Signaturen in der Malerei Karin Gludovatz, *Fährten legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011. Vgl. auch Péter Bokody und Alexander

duktion der Serien auf diese Weise als frommes Unternehmen, das in gewisser Weise dem Tun der Eremit:innen entspricht.

Ähnliche Autoreninskriptionen finden sich in einem Blatt der Serie *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum*, das die Eremitinnen Cometa und Nicosia darstellt [Abb. 9]. Noch deutlicher als im Fall des Martius verbinden sich hier die Künstlersignaturen mit den Tätigkeiten der Dargestellten und beziehen daraus ihre Signifikanz als „poietische Kommentare“.⁶⁰ Das Blatt ist eines der wenigen, die zwei Heilige zum Gegenstand haben. Sie repräsentieren zwei Arten von eremitischen Tätigkeiten: handwerkliches Schaffen einerseits, Sich-Versenken in die Schmerzen Christi andererseits. Zeichner und Stecher haben ihre Namen jeweils vor einer der beiden Eremitinnen platziert: Maerten de Vos unter dem Eimer und den Werkzeugen der Bauenden, Adriaen Collaert unterhalb der knieenden Büßenden. Die beiden Autoreninschriften weisen, da sie sich den beiden Figuren mit ihren Tätigkeiten zuordnen, auf die Arbeit an der Eremitinnen-Serie als solche hin und kennzeichnen sie als ein einerseits handwerkliches, tätig wirkendes, andererseits kontemplatives Projekt.

VI. Die Eremit:innen sehen

Die Seherfahrung, die die Stiche bieten, ermöglicht jedoch nicht allein einen selbstreflexiven Bezug, sondern ebenso sehr, die Eremit:innen als Gegenüber zu sehen und sie in ihrer Fremdheit und Ferne vom gesellschaftlichen Leben zu begreifen. Es ist der Körper der Eremit:in, an dem der besondere Gottesbezug ausgelebt und sichergestellt wird.⁶¹ Grundlegend dafür ist die soziale Distanzierung, also das Aufsuchen der Einsamkeit, das eine Konfrontation mit sich selbst sowie die Konzentration auf die Andacht und das Zwiegespräch mit Gott ermöglicht.⁶² Weitere Körpertechniken der

Nagel, Metapainting before Modernity, in: dies., Renaissance Metapainting, 3–12, hier 5 und 6.

⁶⁰
Gludovatz, Künstlersignatur, 24.

⁶¹

Almut-Barbara Renger und Alexandra Stellmacher, Der Asketen- als Wissenskörper. Zum verkörperlichten Wissen des Simeon Stylites in ausgewählten Texten der Spätantike, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 62, 2010, 313–338, 334. Die Autorinnen stellen fest, dass für die eremitische Lebensweise ein Körperfassen konstitutiv sei, das nicht sprachlich kommunizierbar sei. In der jüngeren Forschung zu Bildandacht wurde zudem herausgearbeitet, dass auch das Sehen selbst als Reflexionsfigur spiritueller Einsicht theorisiert wurde. Vgl. Melion, The Meditative Art, 39–104.

⁶²

Thomas Macho, Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik, in: Aleida Assmann und Jan Assmann (Hg.), *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI*, 27–44, 38–39. Macho stützt sich auf den Begriff der Körpertechniken nach Marcel Mauss, der diese als „die Weisen“ versteht, „in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“. Neben Alltagstechniken wie etwa Gehen und Schwimmen sieht er die Techniken des Körpers auch „als Grundlage all unserer mystischen Zustände“ und „Mittel [...], um in ‚Kommunikation mit Gott‘ zu treten“. Marcel Mauss, Der Begriff der Technik des Körpers, in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2: *Gabentausch – Soziologie und Psychologie – Todesvorstellung – Körpertechniken – Begriff der Person*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer u. a., München/Wien 1975, 199–220, Zitate 199 und 220. Den Hinweis auf den Aufsatz von Macho verdanke ich dem instruktiven einleitenden Essay von Göttler, *Realms of Solitude*, 17.



[Abb. 9]
Adriaen Collaert nach Maerten de Vos, Cometa und Nicosia, Blatt 7/24 der Serie Solitudo,
Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum, o. O. (Antwerpen?) um 1600, Radierung und Kupferstich,
17.7 x 22.3 cm, New Haven, CT, Yale University Art Gallery, Inv. 2011.53.1.257
© Yale University Art Gallery.

Askese wie Fasten, Meditation und Nachtwachen sollten die Eremit:innen letztlich zu einer Überwindung des diesseitigen, körperlichen Daseins und hin zur Vereinigung mit Jesus, und zwar bereits im Diesseits, vor dem Ende der Zeiten, führen.⁶³ Der Raum der Eremitage und die Eremit:in selbst bilden in diesem Sinne einen Kontaktpunkt zwischen Diesseits und Jenseits. Dass Gläubige sie aufsuchten, um Rat oder Heilung zu erlangen, war von Beginn an Teil der religiösen Praxis, der Rezeption und der Überlieferung des Einsiedlertums, wie etwa an der berühmten Vita des Heiligen Antonius deutlich wird.⁶⁴

Den Aspekt der Verkörperung stellte der Historiker John Howe in einem religionsgeschichtlichen Beitrag zur symbolischen Signifikanz der Eremit:innen besonders heraus. Das Körperbild (der* mageren, haarigen und von der Askese gezeichneten Eremit:in) spiegele religiöse und soziale Vorstellungen: Die* Eremit:in verkörpere das ‚Andere‘, Entfernte, und eine Gemeinschaft, die das alltägliche Leben transzendiere.⁶⁵ Am Beispiel des ersten Eremiten in christlicher Tradition, Johannes des Täufers, weist er darauf hin, dass dabei dem Sehen besonderes Gewicht zukomme. Er zitiert das Gespräch zwischen Jesus und den Anhängern des Johannes, wie es in Matthäus 11,7–10 geschildert wird:

Als sie gegangen waren, begann Jesus zu der Menge über Johannes zu reden: Was habt ihr denn sehen wollen, als ihr in die Wüste hinausgegangen seid? Ein Schilfrohr, das im Wind schwankt? Oder was habt ihr sehen wollen, als ihr hinausgegangen seid? Einen Mann in feiner Kleidung? Siehe, die fein gekleidet sind, findet man in den Palästen der Könige. Oder wozu seid ihr hinausgegangen? Um einen Propheten zu sehen? Ja, ich sage euch: sogar mehr als einen Propheten. Dieser ist es, von dem geschrieben steht: Siehe, ich sende meinen Boten vor dir her, der deinen Weg vor dir bahnen wird.⁶⁶

63

Vgl. Lindemann, Die Wüste, 70, 71; vgl. auch Kirves, Die Einsiedelei, 335–337. Zum Körper als Austragungsort religiöser Praxis und Erfahrung im späten Mittelalter vgl. Carolyn Walker-Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991, 181–238, zusammenfassend bes. 183–186 u. 194.

64

Vgl. dazu Maria-Elisabeth Brunert, Die Bedeutung der Wüste im Eremitentum, in: Uwe Lindemann und Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, 59–69, 61–63; Le Goff, Die Waldwüste, 94.

65

John Howe, The Awesome Hermit. The Symbolic Significance of the Hermit as a Possible Research Perspective, in: *Numerus. International Review for the History of Religions* 30, 1983, 106–119, 109–112.

66

Zitiert nach Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.

Johannes selbst wird hier als Wunder beschrieben, zu dem die Leute gingen, um es zu sehen. Er selbst ist, wie Howe unterstreicht, der Ort des Heiligen.⁶⁷ Das Sehen betont auch der Beginn des Prologs der *Historia Religiosa*, einer Sammlung von Biografien von dreißig Asketen, die der Theologe und Kirchenhistoriker Theodoret (393–458/466) verfasste:

Schön ist es, die Kämpfe der trefflichsten Männer und Tugendstreiter zu sehen und mit dem Blicke des Auges Nutzen daraus zu ziehen. Denn wird das Lobenswerte geschaut, so erscheint es des Besitzes wert und liebenswürdig und drängt die Betrachter zur Erwerbung.⁶⁸

Im übertragenen Sinne ermöglichen auch die Bilder von Eremit:innen in ihren Klausen die visuelle, imaginative Teilhabe an einem Raum, der gerade aufgrund seiner Entzogenheit eine Schwelle zum Transzendenten bildet.⁶⁹ Im Verhältnis von Körper und Raum konstituiert sich die Eremitage: Ein Mensch siedelt am abgeschiedenen, wilden Ort, in einer kargen Höhle oder Hütte, dieser ist Rahmen und Voraussetzung für die Askese und macht sie/ihn zur* Eremit:in.⁷⁰ Wie grundlegend das motivische Zusammenspiel von Körpern und Räumen für die Rezeption der Bilder ist, zeigt sich anschaulich im Inventar der Solothurner Jesuitenbibliothek, das anlässlich der Auflösung des Konvents 1773 angefertigt wurde. Hier ist der Band benannt als „Ein Buech mit Kupferstich, verschiedene Eremiten und Eremitages vorstellend“.⁷¹ Jedes Einzelbild lässt die Betrachtenden eine:n Eremit:in gleichsam als Ort des Heiligen aufsuchen, führt ihre Askese und Körpertechniken vor Augen.

⁶⁷

Howe, The Awesome Hermit, 112.

⁶⁸

Theodoret von Cyrus, *Mönchsgeschichte*, aus dem Griechischen übersetzt von Dr. Konstantin Gutherlet, München 1926, 21.

⁶⁹

Vgl. zum Verhältnis von Bildern und Imaginationen grundlegend: Klaus Krüger und Alessandro Nova, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 7–11. Zur Darstellung des Raums der Eremitin als Schwellenraum vgl. Kristin Böse, Weltrückzug und Weltbezug, Vereinzelung und öffentliche Präsenz in bildlichen Darstellungen von Eremit:innen und Reklusinnen des 15. Jahrhunderts, in: Caroline Emmelius u. a. (Hg.), *Offen und Verborgen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2004, 33–45, bes. 40, 41.

⁷⁰

Vgl. Brunert, Bedeutung der Wüste.

⁷¹

Inventar der Jesuitenbibliothek Solothurn, Zentral-Bibliothek Solothurn, Signatur S I 15, fol. 44.

VII. Körper und Landschaft

Anders als den Betrachtenden ist den dargestellten Eremit:innen die Wildnis nicht fremd, sondern konstitutiv für ihre Existenz und ihre Nähe zu Gott. Dieses enge Verhältnis von Ort und Körper wird in den Grafiken durch subtile visuelle Mittel zur Darstellung gebracht. So fällt in einigen der Stiche die enge Verbindung zwischen dem Körperbild der Eremit:innen und ihrer Umgebung auf. Deutlich zeigt sich diese etwa in Tafel 7 der Serie *Sylvae Sacrae* [Abb. 10]. Dargestellt ist Jacob, ein wenig bekannter Heiliger des 5. oder 6. Jahrhunderts, der in der Wüste Palästinas lebte. Nachdem er ein Mädchen getötet hatte, erlegte er sich noch strengere Askese auf und verbrachte, um für seine Sünde Buße zu tun, zehn Jahre in einem Grab.⁷² Die Grafik zeigt ihn über dem offenen Grab knieend und sich mit einem Stein gegen die Brust schlagend. Der Ort, an dem er sich befindet, ist weit von der Stadt links im Hintergrund entfernt. Im Vordergrund, an der Schwelle zum Bildraum, reihen sich Büsche, ein Baumstumpf, wild wachsendes Gras und andere Pflanzen aneinander. Jacob kniet unter einer Böschung, über die sich ein alter Baum mit knotigem Stamm und Wurzeln beugt, und an der das Erdreich teils ausgehöhlt scheint. In auffälliger Weise sind diese wilde Vegetation und sein Aussehen formal ineinander verschränkt: Das Gras auf dem Grab ähnelt den langen Haaren des Eremiten, sein vorgebeugter Oberkörper findet eine Verlängerung in dem Baumstamm über ihm und das ausgehöhlte Erdreich der Böschung hinterfährt seinen Rücken. Die Landschaft scheint sich wie um den Körper des Eremiten herum zu entwickeln – oder das Körperbild des Eremiten gleicht sich an die Wildnis an. Auf weiteren Blättern der Sadeler-Serien sind auch die Behausungen – Höhlen und Verschläge – formal eng mit den Körpern der Eremiten verzahnt. Die Höhle etwa, in der der Heilige Helias (Elias) sitzt, wiederholt in ihrer eckigen Form seine Körperhaltung [Abb. 11]. Wie bei Jacob ähnelt die Vegetation – Wurzeln, Gras, Bäume – formal seinen Haaren und seinem Bart, die dünn, lang und glatt nach unten hängen. Der Eremit und die Landschaft entsprechen einander auf subtile Weise.

Die wechselseitige Durchdringung der Umgebung und der Körperbilder der Einsiedler:innen verdeutlicht ihre Zusammengehörigkeit. Diese formale Besonderheit kann als *Othering* der Eremiten im Bild verstanden werden, insbesondere derjenigen, die in extremer Askese und an unwirtlichen Orten lebten wie Jacob im Grab.⁷³

72

Vgl. Joachim Schäfer, Artikel „Jakob der Asket“, in: [Ökumenisches Heiligenlexikon](#) (03.01.2021).

73

„Othering“ bezeichnet eine Abgrenzung und Distanzierung von Menschen oder Gruppen vom Selbst oder der als eigen definierten Gruppe. Zentral ist dabei die aktive Herstellung einer Vorstellung von Andersheit durch Diskurse und Repräsentationen. Die dabei häufig mitgemeinte Hierarchisierung und Abwertung des Anderen ist in den Eremit:innen-Bildern nicht vorhanden, dennoch geht es um eine Markierung des Anderen, Distanzierten.

Vgl. zu dem Begriff Lajos Brons, Othering, an Analysis, in: *Transcience* 6, 2015, 69–90.



[Abb. 10]

Jan Sadeler nach Maerten de Vos, Iacob, Blatt 7/29 aus der Serie Sylvae Sacrae, München 1594, Radierung und Kupferstich, 16 × 19.8 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.283 © Rijksmuseum, Amsterdam.



[Abb. 11]

Jan Sadeler nach Maerten de Vos, *Helias*, Blatt 14/29 der Serie *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum*, o. O. (Frankfurt?) ca. 1585/1587, Radierung und Kupferstich, 17 × 21.4 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1890-A-16008 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Ihre Ferne von der Gesellschaft, ihre Absonderung vom Betrieb menschlichen Lebens wird dadurch verdeutlicht, dass sie Teil der Wüste werden. Der Blick auf die* Eremit:in als radikal „Andere“ scheint über lange Zeit hinweg den Diskurs um eremitische Praktiken mitgeprägt zu haben. Noch in der aktuellen Forschung wird Kritik daran geübt, dass das Stereotyp der Einsiedler:in als „unfathomable, alien ,other“⁷⁴ den wissenschaftlichen Blick auf historische Phänomene religiöser Praxis und Erfahrung verstellt habe. Im Zusammenhang der Grafikserien jedoch hat die formale Angleichung mancher Eremit:innen an die Wildnis eine bedeutungsgenerierende Funktion. Sie macht deutlich, wie die* Eremit:in gerade auch durch ihren* Körper, durch Körpertechniken der Abgeschiedenheit, einen liminalen Raum schafft, der zur Schwelle zwischen Diesseits und Transzendenz werden kann.

VIII. Sichtbarmachen des Entzogenen und des transzendenten Raums

Der Raum der Eremitage bildet eine eng umschlossene Einheit, in der die* Eremit:in mit sich allein und in Konzentration auf Gott lebt. Der Begriff Einsamkeit, *Solitudo*, steht synonym für Wüste und bezeichnet damit sowohl den Zustand als auch den Ort des einsiedlerischen Lebens.⁷⁵ In diesem Sinne evozieren die Bilder der Serien eine paradoxe Situation des Betrachtens, denn sie machen Räume sichtbar, die konstitutiv der Sichtbarkeit und der Teilhabe entzogen sind.

Beim Durchblättern der Serien fällt auf, dass die vielen Behausungen und Kapellen, die Hütten, Verschläge, Felsspalten und hohlen Baumstämme, in denen die Einsiedler:innen Schutz finden, Schauöffnungen aufweisen.⁷⁶ Sie scheinen sich den Betrachtenden wie kleine Bühnen zu öffnen. Besonders eindrücklich ist dies anhand der Darstellung Simeons des Styliten nachvollziehbar [Abb. 12]: Er ist als Inkluse in eine enge Zelle eingemauert, die zur linken Seite hin die eigentlich einzige Öffnung, die Interaktionsöffnung, aufweist.⁷⁷ Durch diese reicht ihm gerade ein Mönch eine Hostie. In der Darstellung fehlt jedoch die vordere Wand. Die Betrachtenden haben somit visuell Anteil an dem eingemauerten, isolierten Raum des Heiligen, der zugleich Ort und Instrument jener körperlichen Übung ist, die seine Nähe zu Gott herstellen soll. Die abgeschlossene Kontaktstelle zwischen Diesseits und Jenseits öffnet

⁷⁴
McAvoy und Hughes-Edwards, Gender and Enclosure, 6.

⁷⁵
Vgl. Göttler, Realms of Solitude, 7; Lindemann, Etymologie, 89, 90.

⁷⁶
Zur Funktion der Schauöffnungen für die Bilderzählung vgl. Kemp, Die Räume, 29–31.

⁷⁷
Der Stich stellt zwei verschiedene Phasen im Leben des Asketen dar. Im Vordergrund ist er eingemauert in eine kleine Zelle zu sehen, im Mittelgrund auf einer Säule lebend. Zu der Vita Simeons vgl. Renger und Stellmacher, Der Asketen- als Wissenskörper, 326, 327.



[Abb. 12]

[Abb. 12] Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Simeon Stylites, Blatt 2/25 der Serie Trophaeum Vitae Solitariae, Venedig 1598, Radierung und Kupferstich, 16,5 × 19,9 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.308 © Rijksmuseum, Amsterdam.

sich dem Blick.⁷⁸ Das Fehlen der Wand wirkt zunächst anti-illusioristisch und ist einem informierenden Bildmodus vergleichbar, wie er etwa in anatomischen (Klapp-)Bildern im 16. Jahrhundert zu finden war.⁷⁹ Gleichwohl inkludiert es auch den ambivalenten Reiz, etwas eigentlich Verborgenes nun offen vor sich zu sehen.

Die eremitischen Körpertechniken gehen jedoch weit über die einsame Existenz in der Wildnis hinaus. Sie umfassen Fasten, Nachtwachen und selbstzugefügte Schmerzen, wie sie etwa die sich geißelnde Nicosia vor Augen führt [Abb. 9]. Es fällt auf, dass die Klausen, Verschläge und Höhlen, die die Serien darstellen, im Verhältnis zur Körpergröße der Eremit:innen häufig sehr klein sind. Dies macht die harte Askese anhand der Raumverhältnisse vorstellbar, da viele der Heiligen in ihren Behausungen offensichtlich weder stehen noch ausgestreckt liegen könnten. Der gebaute Raum gibt die knieende Körperhaltung für Gebet und Buße vor.⁸⁰ Das unter den Stichen konfrontativste Beispiel eines solchen für Körperübungen eingerichteten Raumes ist das Blatt zu Andreas Zoërardus aus der Serie *Sylvae Sacrae* [Abb. 13].⁸¹ Der Eremit sitzt im hohlen Stamm eines alten Baumes. Diesen Platz hat er als Geisselungs-Apparat ausgestattet: Der Stamm ist mit nach innen gerichteten großen Dornen gespickt, auf Kopfhöhe hängt ein Ring, an den schwere Steine gebunden sind. Unter dem zerrissenen Gewand schauen schwere Ketten hervor, die der Eremit um seinen Unterleib und seine Beine geschlungen hat. Aus der Inschrift geht hervor, dass Zoërardus sich strenge Nachtwachen auferlegt hat. Neben ihm liegt die heilige Schrift und seine Hände sind zum Gebet gefaltet. Enge und Beklemmung vermitteln sich jedoch nicht nur über die selbstverletzende Fußvorrichtung des Eremiten, sondern auch über die Landschaft: Der dichte Wald erlaubt keinen Ausblick in die Weite, sondern ist in sich geschlossen. Die Äste eines im Mittelgrund wurzelnden Baumes berühren den grossen Baumstamm im Vordergrund, so dass Entfernung, Nähe und Abstand optisch nicht mehr kohärent und einschätzbar sind. Dicke Wurzeln und ein abgebrochener Ast greifen zudem nach vorn, in Richtung der

78

Vgl. auch die überzeugende Analyse einer ähnlichen Darstellungsstrategie bei Böse, Weltrückzug, bes. 40, 41, Zitat 40. Vgl. auch Berkel, Healing Spaces, 157.

79

Vgl. Jörn Münkner, *Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit*, Berlin 2008, 129–135; *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe* (Ausst.-Kat. Cambridge, MA, Harvard Art Museums), hg. von Susan Dackerman, New Haven/London 2012, Kat. 10–12.

80

Vgl. zum regulierenden Verhältnis zwischen gebautem Raum und Körper Ulrich Leitner, *Corpus Intra Muros. Raum als heuristische Kategorie der Historischen Bildungs- und Sozialforschung*, in: ders. (Hg.), *Corpus Intra Muros. Eine Kulturgeschichte räumlich gebildeter Körper*, Bielefeld 2017, 11–33.

81

Zoërardus war ein aus Polen stammender Mönch, der um das Jahr 1000 in Polen, der Słowięci und Ungarn als Eremit, Missionar und Benediktiner tätig war. Vgl. Joachim Schäfer, Art. „Andreas, Taufname: Zoërard, polnisch: Swierad“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (06.02.2022).



[Abb. 13]

Johan Sadeler nach Marten de Vos, Andreas Zoërardus, Blatt 24/29 der Serie *Sylvae Sacrae*, München 1594, Radierung und Kupferstich, 164 × 200 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.300 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Bildgrenze aus, der Wald rückt nah an die Betrachtenden heran. Somit vermitteln sich Gefühle von Beengtheit und Verunsicherung eindrücklich durch die Gestaltung des Raumes. Hier ist nicht mehr an einen Rückzug in die kontemplative Ruhe der Natur zu denken. Das Bild selbstzerstörerischer Askese lässt die Härte des Strebens nach Transzendenz auf drastische Art deutlich werden.

IX. Konklusion

Die Eremit:innen stehen den Betrachtenden als Gegenstände und Modelle der Kontemplation vor Augen. Zwei verschiedene Modi der Auseinandersetzung sind darin angelegt: eine distanzierende, objektivierende Betrachtung der einzelnen historischen Eremit:innen sowie eine aktiv nachvollziehende und aneignende Rezeption ihres andächtigen und asketischen Lebenswandels. Distanz und Nähe bestimmen somit zunächst die verschiedenen möglichen Rezeptionshaltungen, mit denen Betrachtende sich den Serien nähern können. Diese schließen einander nicht aus, sondern können sich ergänzen oder überlappen. Das serielle und ausgreifende Format der Druckgrafikserien trägt dazu bei, denn die Folge von insgesamt 132 Einzelblättern vermag beides zu vermitteln: die Individualität der Eremit:innen und das allgemeine, überzeitlich präsente Ideal der Askese.

Das Format der Grafikfolge erlaubt zugleich, unterschiedliche Aspekte motivisch auszudifferenzieren, spezifische Umgebungen, Körpertechniken und Körperbilder zu zeigen. Damit bringen die Bilder den Rückzug und die geistlichen Übungen deutlich konkreter zur Anschauung, als es in den verbreiteten Darstellungen von Eremit:innen als Staffagefiguren oder als Typus in Landschaftsbildern der Fall ist. Die unwirtlichen Umgebungen, die teils extremen Körperübungen, die bewusst gewählten Schmerzen, die Aktivität und Kontemplation der Eremit:innen involvieren die Betrachten auch emotional. Die intime Rezeption der eher kleinformatigen Grafiken, wohl meist allein und in einer Bibliothek, ermöglicht eine weitere Annäherung: Die Betrachtenden suchen die Eremit:innen nicht nur in der Imagination auf, sondern begeben sich gleichsam auch körperlich mit ihnen in die Zelle.

Distanz- und Nähe-Verhältnisse werden in den Grafikfolgen nach Maerten de Vos somit auf unterschiedlichen Ebenen hergestellt und moduliert. Die Grafikserien vollziehen eine Doppelbewegung: Sie vermitteln die lebensweltliche Fremdheit und Entfernung der dargestellten Körper und Orte vom Erfahrungshorizont der Betrachtenden und machen diese als Räume des Kontakts zu einer transzendenten Sphäre vorstellbar. Zugleich aber bieten die Grafiken den Betrachtenden einen privilegierten Zugang zu diesen entzogenen, isolierten Räumen. Sie machen diese nicht nur sichtbar, sondern verklammern die dargestellten Räume rezeptionsästhetisch mit den Betrachter:innenräumen. Weiterhin parallelisieren sie die Körpertechniken der Einsamkeit, Andacht, Askese und Handarbeit mit dem Herstellen und Betrachten der Bilder selbst.

Die Grafiken zeigen Distanz und erzeugen Nähe. Sie vermitteln neben Informationen über die Viten der Eremit:innen auch eine tiefere Vorstellung von den erfahrungs- und körperbasierten eremitischen Übungen.

[Annette Kranen](#) promovierte 2018 an der Freien Universität Berlin als Mitarbeiterin der DFG-Forschergruppe 1703 „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen“ mit einem Projekt zu reisenden Künstlern im Osmanischen Reich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert (publiziert als *Historische Topographien Bilder europäischer Reisender im Osmanischen Reich um 1700*, Paderborn 2020). Seit 2019 ist sie Wissenschaftliche Assistentin (Postdoc) am Kunsthistorischen Institut der Universität Bern. 2020 hat sie das [Netzwerk topografische Bildmedien](#) mitbegründet, das sich seither zu einer Plattform für den Austausch zwischen Wissenschaftler:innen und Wissenschaftlern aus verschiedenen Bereichen entwickelt hat, die sich mit topografischen Visualisierungen beschäftigen. Annette Kranens aktueller Forschungsschwerpunkt ist die Sakralisierung von Landschaften nach dem Konzil von Trient.

AUF DEN LEIB GERÜCKT

GLITSCHIGE KÖRPER IN DER KUNST(-HISTORIOGRAFIE)
DER FRÜHEN NEUZEIT

Anna Degler

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, S. 529–554

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99105>



ABSTRACT: BODY PRESSURE. SLIPPERY BODIES IN EARLY MODERN ART (HISTORIOGRAPHY)

This essay addresses the question of ethics and aesthetics of distance from a particular angle: the very instable fiction that is the human body. It traces how and what kind of distances collapse when the human body in all its resistance as an artistic and academic 'object' is approached. How does this interfere with scientific objectivity or the figure of historical distance? The paper touches upon (Christian) concepts of the human body and their entanglement with philosophical and, in its wake, art historical writing with a special focus on early modern European art. It grasps the subject via a medial experience with *Eve* from the Ghent Altarpiece by Hubert and Jan van Eyck, thereby aiming to explore relations between new media, painting techniques, or style as a means of operating distance effects. By examining relations of closeness and distance through media, technique, style, and the (art historical) discourses on bodies, the essay ventures into a self-critical destabilization of European concepts and formations of bodies.

KEYWORDS

Kunsthistoriografie; Körper; Körpertheorie; Methodengeschichte; Ideengeschichte; digitale Kunstgeschichte; Jan van Eyck; Maarten van Heemskerck; Glitch.

Alles beginnt in Evas Schoß.¹ Und das ist buchstäblich zu verstehen. Das Jahrhundertdigitalisierungsprojekt *Closer to van Eyck*² erlaubt eine Annäherung an die Bildtafeln des *Genter Altars* bis auf eine Nähe von zwei Millimetern. Evas Scham wird zu einer undurchlässigen Fläche aus Craquelure und dunklen Strichen [Abb. 1].³ Dort angelangt könnte ich mich in einer haarkleinen Beschreibung ergeben – Close Reading in all seiner „Schwüle“ und Verführungslogik.⁴

Die extreme Naherfahrung mit Eva ist jedoch vielmehr ein effektvoller Ausgangspunkt für meine Analyse, welche die Begegnung mit Körpern als einen Kollaps verschiedener Ebenen von Distanz – ästhetische und physische, künstlerische, wissenschaftliche und historische Distanz – begreifen möchte. Mir ist sehr bewusst, dass Eva im Zentrum des „Kanon[s] weißer cis-gender Heteronormativität“ steht.⁵ Ich benutze ihr Bild und ihr Beispiel, um von ihrem Schoß ausgehend Nähe- und Distanzdiskurse zu verfolgen, die an Körper geknüpft sind und die mich weit wegführen werden – von Eva und von Jan van Eyck.

Meine Begegnung mit *Eva* am Bildschirm beginnt beim Besuch der Website häufig mit einer Zersplitterung, mit einem *glitch* [Abb. 2]. Wiederholt blicke ich beim Öffnen des Bildes oder beim Zoomen auf eine verpixelte Fläche, bis sich das Gemälde Stück für Stück wieder in seiner klaren Gestalt zu sehen gibt. „Glitches“, so Nina Lucia Groß und Magdalena Grüner, „kennen wir alle aus unserem Online- und Medienkonsum: eine Verzögerung, ein

¹

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380 (03.05.2023). Ich danke den anonymen Gutachter:innen für ihre kritischen Anmerkungen und hilfreichen Verbesserungsvorschläge. Ich habe dieses Thema, damals noch unter anderen Vorzeichen, zum ersten Mal im Januar 2019 im WiMi-Kolloquium am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin vorgestellt und von meinen Kolleg:innen dort wichtige Anregungen erhalten. In der Zusammenarbeit mit Lindsey Drury, Simon Godart, Samira Spatzek, Nina Tolksdorf, Jasmin Wrobel und Sima Ehrentraut im Kontext des Workshops *Bodies in Communities* am EXC 2020 im Jahr 2021 habe ich weitere neue Impulse für die Arbeit an diesem Text bekommen. Jan van Brevern und die Beitragenden dieses Themenhefts haben dankenswerterweise im Redaktionsworkshop im November 2021 einen ersten Entwurf gelesen und diskutiert, wofür ich ihnen herzlich danken möchte. Für die abschließende Überarbeitung haben mir Dustin Breitenwischer, Susanne Huber und Wolfgang Kemp auf unterschiedliche Weise neue Denkanstöße geliefert.

²

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece (05.05.2023).

³

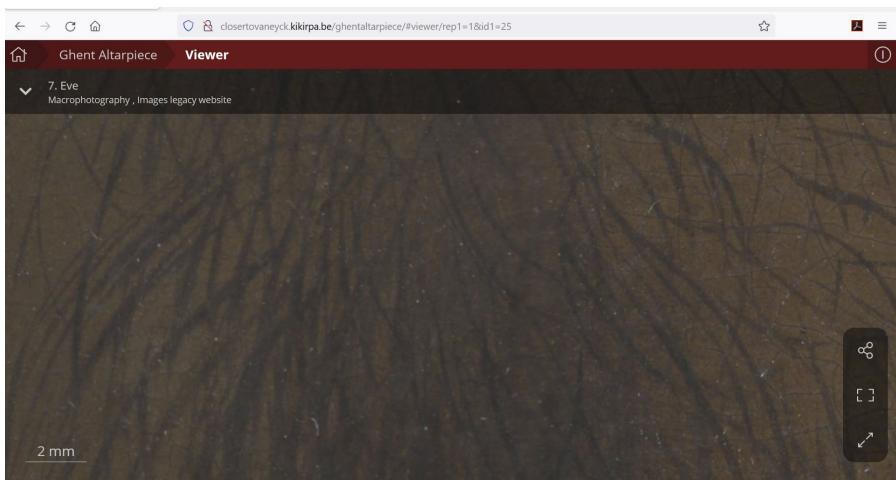
Ebd., *Eve* (14.09.2021).

⁴

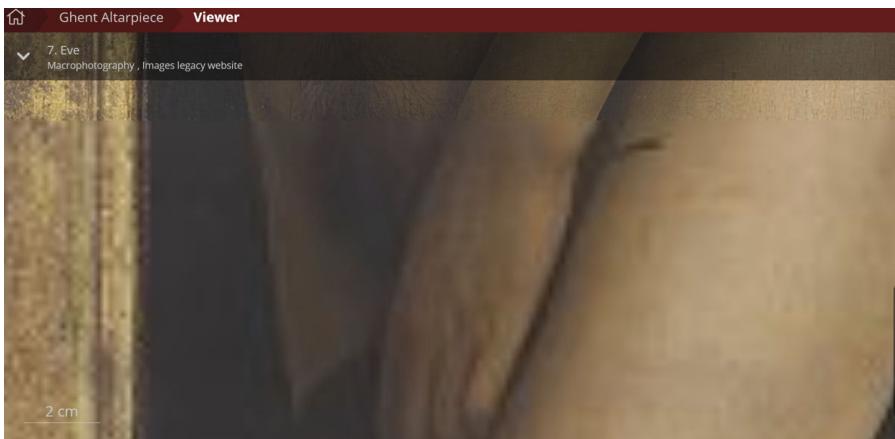
Vgl. Anna-Lisa Dieter, Close Reading, in: Markus Krajewski, Antonia von Schöning und Mario Wimmer (Hg.), *Enzyklopädie der Genauigkeit*, Konstanz 2021, 50–59.

⁵

Legacy Russell, *Glitch Feminismus. Ein Manifest*, übers. von Ann Cotten, Leipzig 2021, 30 [zuerst *Glitch Feminism. A Manifesto*, London 2020].



[Abb. 1]
Screenshot von [Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. Eve](#) (03.03.2022) © closertovaneyck.kikirpa.be.



[Abb. 2]
Screenshot eines *glitch* von [Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece](#) (09.12.2021)
© closertovaneyck.kikirpa.be.

Ruckeln, Stoppen, ein Stolpern des Bildes, ein Echo, Ausfransen oder Verdoppeln des Tons.“⁶

Der vorliegende Essay ist ein Protokoll meines programmati-schen Wankens und Stolperns.

I. Much, much closer to van Eyck

Berlin und Gent sind ungefähr 776 km voneinander entfernt. Und doch garantiert mir die Website „intimate access to the world of Hubert and Jan van Eyck, and to that of the art restorers [...].“⁷ Ich fühle mich vor meinem Bildschirm, auf dem ich das, was sich mir zuerst noch als *Eva* darstellte, in zwei Millimetern Distanz Mausklick für Mausklick abtaste, ein wenig wie eines der von Donna Haraway beschriebenen „techno-monster“.⁸ Wie ich von *nirgendwo* auf die Millionen Pixel blicke, die sich in vielen Arbeitsschritten wieder zum Bild eines Körpers formieren. *Eva* kommt mir wie ein „god trick“ vor und das Sehen wird bei diesem „technologischen Festmahl zu einer unkontrollierten Völlerei“.⁹ Das Hineinzoomen ist, mit Haraway, nur einer der vielen „Tricks und Mächte moder-ner Technologien, die für immer die Objektivitätsdiskurse transfor-mieren werden“.¹⁰

Ein Gedanke, der den Mitarbeiter:innen des Großprojektes *Closer to van Eyck* sicher nicht ferner sein könnte. Sie machen auf ihrer Website in Form von *work-in-progress*-Fotografien und Begleittexten deutlich, dass hier ganz sachlich der vermeintlich unschuldige Blick der Restaurator:in simuliert werden soll. Das spezifische Verfahren der Herstellung der Makrofotografien halte noch nie dagewesene Vergrößerungsstufen für das Studium bereit – aber zugleich werde diese prüfende Kenner:innenperspektive um den Aspekts des „Vergnügens“¹¹ erweitert. Stolz und Zuversicht

⁶

Nina Lucia Groß und Magdalena Grüner, Coded Gaze & Male Default. Feministische Per-spektiven auf digitale Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 4/48, 2020, 66–75, 67.

⁷

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. The Project (01.03.2022). Für knapp 100 Jahre, von 1821–1920, befand sich ein Großteil der Tafeln des *Genter Altars* in den Berliner Museen, aber die beiden Tafeln von *Adam* und *Eva* haben Gent wohl nie verlassen. Siehe dazu ausführlich den Ausstellungskatalog *Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung* (Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie), hg. von Stephan Kemperdick und Joha-nes Rößler, Petersberg 2014, bes. 63 und 84.

⁸

Vgl. Donna Haraway, Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies* 14/3, 1988, 575–599, 581.

⁹

Ebd., 581f.

¹⁰

Vgl. ebd., 582. Vgl. dazu auch Anne Helmreich, Johanna Drucker, Matthew Lincoln und Francesca Rose, Digital Art History. The American Scene, in: *Perspective* 2, 2015 (28.08.2021).

¹¹

Siehe *Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. Documentation Methods* (01.03.2022): „unpre-cedent levels of magnification for study and enjoyment“. Siehe zur kenner:innenschaft-

drücken sich in den folgenden Worten aus: „we can now truly say that we have come much, much closer to Van Eyck.“¹²

Das Betrachten aus der Distanz unter Zuhilfenahme diverser Medien – Fernglas, Teleskop, Satellit etc. – bei dem man ‚allmächtig‘ von einem scheinbar unmarkierten, objektiven Standpunkt aus blickt (und genießt), wurde in der feministischen Lektüre der 1980er Jahre mit den männlich-weiß konnotierten Konzepten des ‚objektiven Wissenschaftlers‘ und des Voyeurs eng verschaltet.¹³ Das Blitzen aus nächster Nähe wurde oft als weiblich kodiert diskutiert: „the female look, it is claimed, is narcissistic, finding pleasure in closeness.“¹⁴ In einer Webanwendung wie *Closer to van Eyck* gehen diese binären Zuschreibungen jedoch nicht auf. Die US-amerikanische Medienkünstlerin Lynn Hershman Leeson hat zwei markante Medienzeitalter (innerhalb ihres eigenen Schaffens), mit ironischem Verweis auf christliche Zeitrechnung, „B.C. and A.D. or Before Computers and After Digital“ getauft.¹⁵ Und in der Tat, *After Digital* verkoppelt ein Klick auf die Website auf meinem Laptop in Berlin atopische Distanz und auf Genuss hin angelegte Nähe.

Im Kontext der ersten restauratorischen Voruntersuchungen 2010 in der Kathedrale *St. Bavo* in Gent, bei der bereits Fotografien – „at then-unprecedented resolutions“ – für die Vorläuferwebsite von *Closer to van Eyck* erstellt wurden, konnte Ann-Sophie Lehmann einen besonders nahen Blick auf die Tafeln des *Genter Altars* genießen.¹⁶ Lehmann unternimmt auf dieser Grundlage ein *much, much closer-Reading* und befasst sich mit den „kleinen Haaren“ der beiden Stammeltern aus materialästhetischer, maltechnischer und ikonografischer Perspektive. Dabei stellt sie gleich zu Beginn etwas Wichtiges fest: Bereits lange *Before Computers* und allen damit einhergehenden technischen Möglichkeiten der Annäherung konnten

lichen Perspektive auch Maryan W. Ainsworth, *From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art* (16.11.2021).

¹²

Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. The Project (01.03.2022).

¹³

Vgl. Haraway, Situated Knowledges. Vgl. ausführlich zum wissenschaftlichen Okularzentrismus und dessen Distanzmechanismen Sophia Prinz, *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014, 14.

¹⁴

Rosemary Betterton, How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon, in: *Feminist Review* 19, 1985, 3–24, 8. Und möglicherweise ist in solchen kulturell gewachsenen Zuschreibungen auch ein Grund zu finden, warum von Michelangelo die Abwertung der fröhniederländischen Malerei als eine Kunst für „Frauen, Mönche und Nonnen“ überliefert ist. Vgl. Philip Sohm, Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 48/4, 1995, 759–808, 775.

¹⁵

Lynn Hershman Leeson, *Romancing the Anti-body. Lust and Longing in (Cyber)space* (1985) (01.03.2022).

¹⁶

Vgl. Ann-Sophie Lehmann, Small Hairs. Meaning and Material of a Multiple Detail in the Ghent Altarpiece's Adam and Eve Panels, in: Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo und Dominique Vanwijnbergh (Hg.), *Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19–21 September 2012*, Leuven 2016, 104–116, 106. Siehe dazu ausführlich *Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. The Project* (01.03.2022).

sich Betrachter:innen der mimetisch anspruchsvollen Haarigkeit *Adams* nicht entziehen.¹⁷ In einer Quelle des 16. Jahrhunderts werden jene „Härchen, die beim Menschen [Mann] aus dem Körper wachsen“ besonders lobend erwähnt.¹⁸ Die haarige Angelegenheit habe gar den größten Widerspruch in der dann folgenden, Bücherregale füllenden Literatur zum *Genter Altar* erregt.

Lehmans Beitrag und die von ihr diskutierte Quelle liefern nicht nur beredten Beweis dafür, dass und wie, unabhängig von technologischen Entwicklungen, die Kunstwerke selbst ihre Betrachter:innen zu sich herangeholt haben. Sie macht die Sache im besten Sinne komplizierter. Lehmann hat ausführlich van Eycks Maltechniken, seinen Einsatz von Bindemitteln und Einritzungen bei der Darstellung der Körperhaare untersucht und genau dort eine komplexe Verstrickung von Distanzierungs- und Annäherungsefekten ausgemacht.¹⁹

Die frühneuzeitliche Rezeption von Jan van Eyck zeigt, dass man mit Kausalketten wie etwa hochmimetische Maltechniken = Betrachtung aus nächster Nähe, ohnehin nicht durchkommt. Bartholomeo Facio beschrieb 1456 sehr präzise und komplexe Nähe- und Distanzerfahrungen mit den Werken van Eycks:

[...] ein überaus lebendig scheinender Hieronymus in einer Bibliothek von wunderbarer Kunstfertigkeit: Diese nämlich scheint, wenn man etwas zurücktritt, sich nach hinten zu strecken und ganze Bücher scheinen offen herumzuliegen, von denen – tritt man heran – nur die Kapiteleinteilungen/Überschriften ausgearbeitet sind.²⁰

Erwin Panofksy liest aus und mit Facio das „Geheimnis der Eycckischen Malerei“, ausgerechnet in eine Medienmetapher gekleidet, als „Kontrastierung des Mikroskopischen mit dem Teleskopischen“.²¹

¹⁷

Lehmann, Small Hairs, 111. Vgl. beispielsweise auch eine Zeichnung, die eine sehr haarige Version des Adam zeigt: Niederländisch, *Adam und Eva nach dem Genter Altar*, um 1500, Silberstift, bräunlich oxidiert, auf weiß grundiertem Papier, stellenweise mit Rötel getönt, 14.3 × 25.7 cm, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H62/B 1422 (09.12.2021).

¹⁸

Vgl. Lehmann, Small Hairs, 106, zitiert und übers. von Marcus van Vaernewyck, *Spieghele der Nederlandsche audtheyt. Inhoudende die constructie, oft vergaderinghe van Belgis, etc.*, Ghent 1568: „Not only the veins are drawn in it after life, but also the small hairs, which in a man grow from the body.“

¹⁹

Ebd., 112–114.

²⁰

Vgl. Bartholomeo Facio, *De Viris Illustribus*, 1456, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Die Kunstschrift der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002, 320 (Kursivierungen Anna Degler).

²¹

Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen*, übers. und hg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2 Bde., Köln 2006, Bd. 1, 11 [zuerst *Early Netherlandish Painting*, New York 1953].

Nun sind nackte menschliche Körper aber etwas anderes als das Gehäuse eines Kirchenvaters. Jan van Eycks *Adam* und *Eva* wurde meist auf die Pelle gerückt, weil ihre bloße Körperoberfläche zum staunenswerten Beweis eines bis dahin ungekannten Grades an Mimesis stilisiert wurde.

Es bleibt die Frage, was man tut, wenn man diesen Körpern nun einmal ordentlich zu Leibe gerückt ist? Till-Holger Borchert jedenfalls schlägt im beliebten Medium des *Coffee Table Books* etwas ganz Banales vor: Das Buch *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe* beginnt, natürlich, mit dem *Genter Altar*, wobei die erste textfreie Doppelseite zwei Nahaufnahmen Adams gewidmet ist, bei dem man, so Borchert, „jedes einzelne Stirnhaar ebenso wie dessen Bart- oder Schamhaare zählen kann“.²²

II. Maltechnik und Nähe

Es ist erstaunlich, dass (Körper-)Haare bis heute ein Attribut des ‚Natürlichen‘ geblieben sind, obwohl sie auf vielen Ebenen stark kulturalisiert und politisiert wurden und werden. Haare sind, so Angela Rosenthal, eine liminale Kontaktzone, sie regen dazu an, „die Grenzen zwischen Selbst und Anderem, Subjekt und Objekt, Leben und Tod zu hinterfragen“.²³ Haare können also je nach Situation und Kontext beides: Distanz erzeugen und Nähe schaffen. Auch gemalte Haare lösen in Betrachter:innen daher ganz widersprüchliche, von Empathie bis Ablehnung reichende, Reaktionen aus.²⁴

Vielelleicht spricht aus Bocherts Empfehlung demnach eine gewisse Überforderung im Angesicht der so stark in die Nähe gerückten Körperlichkeit – Haare-Zählen könnte dann einerseits als ein hilfloser Ausdruck einer peinlichen Wahrung von (wissenschaftlicher) Distanz angesichts einer starken sinnlichen Erfahrung gelesen werden. Andererseits, und darum geht es mir im Folgenden, könnte Bocherts Aufforderung als ein paradoyer Effekt begriffen werden, der nicht nur mit der Kulturgeschichte und dem affektiven Potential des Hairs, sondern mit Erwartungen an und Erfahrungen mit hochmimetischen Maltechniken verflochten ist.

So scheinen es gerade nicht die ‚realistischer‘ gemachten, Werner Busch würde sagen „linienbasierten“, Kunstwerke zu sein, denen man – ästhetisch oder gar emotional – am nächsten gekommen ist.²⁵ Es gilt selbstverständlich sorgsam nach historischen und

²²

Till-Holger Borchert, *Meisterhaft. Altniederländische Malerei aus nächster Nähe*, München/London/New York 2014, 17.

²³

Angela Rosenthal, Raising Hair, in: *Eighteenth-Century Studies* 38/1, 2004, 1–16, 2.

²⁴

Vgl. Lehmann, Small Hairs, 114.

²⁵

Vgl. Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, 274. Siehe weiterhin Guillaume Cassegrain, *La couture. Histoire(s) de la peinture en mouvement (X^e–XXI^e siècles)*, Paris 2015.

wissenschaftlichen Rezeptionssituationen zu differenzieren. Doch immer wieder wird beschrieben, dass hochmimetische Maltechniken in Rezipient:innen nicht Erfahrungen von Nähe und Unmittelbarkeit, sondern von Distanz auslösen. „Um uns endlich völlig am Begriff Realismus irre werden zu lassen, schlägt er in seiner höchsten Vollendung unvermeidlich in sein Gegenteil um“, spitzt Johan Huizinga gerade die Erfahrung mit dem Realismus des 15. Jahrhunderts zu.²⁶

Martin Warnke wiederum hat Facios Van-Eyck-Betrachtung implizit über die Maltechnik als eine „Form der Nah- und Fernsicht“ interpretiert, bei der angeblich das Bild „identisch“ bleibe, „es gibt sich beim Nahetreten nur genauer zu erkennen.“²⁷ Diese Form, so Warnke, werde jedoch noch im Laufe des 16. Jahrhunderts abgelöst durch eine Erfahrung der Annäherung an Malerei, die zunächst „eine ästhetische Qualität überprüfen“ möchte, dann jedoch feststellt, dass „die Gegenstände verschwinden“ und sich das Objekt in Flecken auflöst.²⁸ Warnke beobachtet in den eher elitären männlichen kunsttheoretischen Diskursen des 16. und des 17. Jahrhunderts eine offen zu Tage liegende Ethik der Distanz. Ohne Bezug auf das oben erwähnte *Gendering* argumentiert Warnke, Nahsicht sei seit der Antike und bis zum Beginn der Moderne häufig „tabuisiert“ und mit moralischen und politischen Vorstellungen von Verfall und Scheinhaftigkeit verbunden worden.²⁹ Am Beispiel von Seherfahrungen bekannter Künstler wie Rubens und Vasari kopiert Warnke die sich verändernden Maltechniken des beginnenden 16. Jahrhunderts mit der zeitgenössischen Erkenntnis: „Was aus der Ferne heil schien, war aus der Nähe korrupt.“³⁰

In dieselbe Kerbe stößt Georges Didi-Huberman, wenn er argumentiert, Malerei aus der Nähe sei eigentlich unmöglich zu beschreiben, offenbare sie doch aufgrund der Widerständigkeit des

26

Vgl. Johan Huizinga, Renaissance und Realismus [zuerst 1929], in: ders., *Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus*, Berlin 1991, 69–91, 71. Panofskys folgenreichen Vorschlag, die so greifbar erscheinenden Gegenstände im Eyckischen Gemälde gerade nicht als das Naheliegende zu interpretieren, sondern in ihrer Verkleidung, die für moderne Betrachter:innen auf weit entfernte Bedeutungszusammenhänge verweist, könnte man ebenfalls als eine Distanzreaktion interpretieren. Vgl. Erwin Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, 117–127. Siehe dazu Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, 235–240. Siehe außerdem Anja Zimmermann, Artikel Realismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunsthistorie. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart (u. a.) 2011, 370–372, hier 370 zu Naturnähe.

27

Martin Warnke, Nah und fern zum Bilde, in: Wilhelm Schlink und Martin Sperlich (Hg.), *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin/New York 1986, 191–197, 193.

28

Warnke, Nah und fern, 193.

29

Ebd., 195.

30

Ebd., 194. Hier weiterführend auch Busch, Das unklassische Bild.

Malmaterials „nur noch Trübung, Nebel, „schädlichen Raum“³¹. Ihm diente für seine Argumentation ein undefinierbares „Strömen roter Farbe“ in der *Spitzenklöpplerin* (um 1669) von Jan Vermeer, das er mit Marcel Proust *pan*, einen „verstörende[n] Bereich“ des Bildes, genannt hat.³²

Sowohl Warnke als auch Didi-Huberman machen ihr Argument über künstlerische Techniken und Materialität; vielleicht könnte man, mit Georg Simmel, auch sagen, sie machten ihr Argument über Stil. Simmel hat Kunststile wie den Naturalismus oder den Impressionismus nach ihrem Distanzverhältnis zu den Betrachter:innen hin interpretiert und festgehalten:

Im Naturalismus, in seinem Gegensatz zu aller eigentlichen ‚Stilisierung‘, scheint zunächst die Nähe der Objekte zu überwiegen. Die naturalistische Kunst will aus jedem Stückchen Welt seine eigene Bedeutsamkeit herausholen, [...]. Sie verlangt deshalb keine so entschiedene und weitreichende Selbsttätigkeit des Genießenden, sondern vollzieht seine Annäherung an die Dinge auf dem direktesten Wege. Daher nun auch der Zusammenhang, den die naturalistische Kunst vielfach – wenn auch natürlich nicht im geringsten [sic] notwendig – mit sinnlicher Lüsternheit aufweist. Denn das ist der Punkt, von dem aus am schnellsten und unmittelbarsten eine Aufrüttelung des gesamten inneren Systems stattfinden kann: das Objekt und die subjektive Reaktion darauf stehen hier am nächsten zusammen.³³

Wohlverstanden spricht Simmel nicht über den Naturalismus eines Jan van Eyck, den man im wissenschaftlichen Vokabular eher als Realismus adressieren würde.³⁴ Besonders wie er gewisse widersprüchliche Rezeptionserfahrungen und -erwartungen mit und an den Naturalismus herausarbeitet, bietet Anlass zu vorsichtiger Übertragung auf van Eyck. Denn, so bemerkt Simmel weiter, auch

³¹

Georges Didi-Huberman, Die Frage des Details, die Frage des *pan* [erstmals erschienen unter dem Titel: *L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer*, in: *La part de l'oeil* 2, 1986, 102–119], in: Edith Futschek, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hg.), *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, München 2007, 43–85, 50.

³²

Ebd., 60 und 63.

³³

Georg Simmel, Soziologische Ästhetik, in: Klaus Lichtblau (Hg.), *Georg Simmel. Soziologische Ästhetik*, Wiesbaden 2009, 67–79, 76.

³⁴

Vgl. Zimmermann, Artikel Realismus. Vgl. auch Georg Schmidt, Naturalismus und Realismus in der Kunst [1959], in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963*, Olten 1966, 27–36.

der Naturalismus entbehre eben nicht „eines sehr feinen Reizes der Fernwirkung der Dinge.“³⁵

III. „Mit gleich zurückgezogenen Fingerspitzen“. Stil und Distanz

Für Simmel steht fest, dass alle Kunstile, auch der Naturalismus, die Betrachter:innen als

Formen, die in allen Künsten heimisch sind [...] in eine Distanz von dem Ganzen und vollen der Dinge [stellen], sie sprechen zu uns ‚wie aus der Ferne‘, die Wirklichkeit gibt sich in ihnen nicht mit gerader Sicherheit, sondern mit gleich zurückgezogenen Fingerspitzen.³⁶

Simmel begreift Stil als ein nach beiden Seiten hin, der künstlerischen wie der rezipierenden, eingesetztes Mittel der Distanziierung.³⁷ Dies wird jedoch, so möchte ich vorschlagen, vom Körper als Bildgegenstand korrumptiert. Auf eine Weise bestätigt das die kunsthistorische Methode der Zuschreibung, die sich spätestens mit Giovanni Morelli, jenem Schweizer Arzt und mächtigen Kulturpolitiker, in die kunsthistorische Praxis eingeschrieben hat. In den Körpern (der Ohrrüschen, der Fingernägel etc.) fänden sich Lapsi oder künstlerische Eigenheiten, an denen sich demnach am sichersten eine Nähe zur Künstler:in über die individuellen Stilmerkmale herstellen ließe.³⁸

Davon unberührt geistert noch immer eine vermeintlich beruhigend distanzierte Erzählung in der kunsthistorischen Forschung herum. In ihr formt wiederum der Epochen-Stil Körper ungeachtet vom Individuum. Sie erzählt etwa vom „knollengleichen“³⁹ Körper der Gotik, den idealen Körpern der Renaissance; von Manierist:innen, die alles in die Länge ziehen oder zusammenbiegen; vom

³⁵
Simmel, Soziologische Ästhetik, 76.

³⁶
Ebd., 77.

³⁷
Vgl. weiterhin bspw. Werner Busch, Stilisierung als Stil und Verfahren in der Kunst um 1800, in: Jan von Brevern und Joseph Imorde (Hg.), *kritische berichte* 42/1, 2014 (Themenheft „Stil/Style“), hg. von Jan von Brevern und Joseph Imorde, 113–126.

³⁸
Vgl. Iwan Lermoljeff [= Giovanni Morelli], Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch. I. Die Galerie Borghese, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 9, 1874, 1–11, hier 9–11. Siehe ausführlich Jaynie Anderson, Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe. Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, 1996, 107–119.

³⁹
Kenneth Clark, *Das Nackte in der Kunst*, übers. von Hanna Kiel, London 1958, 8 [zuerst *The Nude. A Study in Ideal Form*, Harmondsworth 1956].

Barock, in dem die Körper anschwellen, um im Klassizismus beruhigt zu werden – und so fort.⁴⁰

Kenneth Clark hat in seinem 1953 erschienenen Buch *The Nude. A Study in Ideal Form* implizit versucht jene Mechanismen zu formulieren, die Stil, verstanden als ‚reine‘ Form, bei der Darstellung des nackten menschlichen Körpers sprengen können: „Der Wunsch einen anderen menschlichen Leib zu ergreifen und mit ihm eins zu werden, ist ein so grundlegender Wesenszug unserer Natur, daß unser Urteil über das, was man die „reine Form“ nennt, davon unweigerlich beeinflußt wird.“⁴¹ Clarks Buch ist dann auch ein Buch geworden, in dem er diese ‚Beeinflussung‘, das heißt konkret, sein eigenes Begehr, immer wieder explizit in seine wissenschaftliche Auseinandersetzung hineingeschrieben hat. Diese Distanzlosigkeit kann man ihm aus heutiger Sicht leicht vorwerfen, aber in gewisser Weise ist der damit erstaunlich konsequent.⁴² Was das Vorgehen problematisch macht, ist die unmarkierte, durchaus mächtige Position des Autors.

Clark hilft allerdings mit seinen stark wertenden Aussagen und binären Kunstgeschichtsmodellen dabei, eine weitere Relatior-nierung von Stil, Körper und Distanz zu fokussieren, die man heute als eines der hartnäckigsten Narrative zur Frühen Neuzeit bezeichnen könnte:

Zwar paßten die deutschen Maler der Renaissance den nackten Körper den eigenen Verhältnissen an, als sie erkannten, daß er in Italien ein geschätztes Motiv war, und entwickelten eine bemerkenswerte eigene Methode, doch geht aus Dürers Ringen die Künstlichkeit dieser schöpferischen Form hervor. Seine instinktive Reaktion waren Wißbegierde und Abscheu, und er mußte eine ganze Reihe von Kreisen und sonstigen Diagrammen zeichnen, bevor er es fertig brachte, den leidigen Körper in einen Akt zu wandeln.⁴³

Geschichten von nordalpinen Künstler:innen, die dem *einen*, dem *wahren* (unausgesprochen dem ‚italienischen‘) Körper immer nur hinterher eifern und ihm doch nie näher kommen, lesen sich nicht nur über Dürer. Ähnliches findet man beispielsweise auch über

⁴⁰

Vgl. auch Barbara Paul, Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, 297–328, bes. 310–315.

⁴¹

Clark, Das Nackte.

⁴²

Clark, Das Nackte, 8. Dazu John-Paul Stonard, Kenneth Clark's 'The Nude. A Study of Ideal Art', 1956, in: *The Burlington Magazine* 152/1286, 2010, 317–321, 317f.

⁴³

Clark, Das Nackte, 9.

Maarten van Heemskerck.⁴⁴ Setzte man nun den Stil in die wahrgenommene Lücke zwischen Heemskercks scheinbar nicht perfekten Körpern und dem italienischen Ideal, dann würde man argumentieren: Heemskerck ist nicht nur ein nordalpiner Künstler, er ist eben auch Manierist. Damit wäre impliziert, dass er als solcher ohnehin in der Auseinandersetzung mit den großen Klassikern der (italienischen) Renaissance in einem spannungsvollen Verhältnis zum menschlichen Körper gearbeitet habe und dieses bewusst durch das Längen, Verdrehen oder Verzerren zum Ausdruck bringen wollte.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Stile nicht nur in der kunsthistorischen Rezeption, sondern in der künstlerischen Produktion als ein distanzwahrendes Moment eingesetzt werden konnten.⁴⁵ Ein weiterer, außerordentlich herausfordernder Fall ist Jean-Auguste Dominique Ingres, weil er alle Dimensionen dieser komplexen Verstrickung von Stil, Körper und Distanz eröffnet. Die Zeitgenoss:innen Ingres waren vollkommen überfordert von seinen Körpern und einige glaubten gar, sie hätten einen Jan van Eyck vor sich:

So ist es eine verabscheuenswerte Stilart, nämlich die gotische, in der Herr Ingres nichts weniger versucht, als die Kunst um vier Jahrhunderte zurückzuschreiten zu lassen, uns in ihre Kindheit zurückzuversetzen und die Manier Jan van Eycks wiederaufleben zu lassen.⁴⁶

Hier werden, mit Busch, Körper stilisiert und somit „ferngerückt“. Auch „die menschlichen Körper streben [dann] nicht ausschließlich nach anatomischer Richtigkeit, sondern ebenfalls nach Ausdruckschiffen.“⁴⁷ In dieser Argumentation funktioniert das als eine Autonomisierungsbestrebung. In Uwe Fleckners Buch über diese Bestrebung liest man zugleich viel über das aufrichtige Ringen des Autors, Ingres künstlerische Arbeit am Körper (in diesem Fall konkreter, am Porträt) in ihrer ganzen unauflösbar Spannung zu erfassen.

⁴⁴

Vgl. etwa Ilja M. Veldman, Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books, in: *Simiolus* 7/2, 1974, 91–100, 99: „Although Heemskerck is not always entirely successful in his depiction of the nude figure his entire oeuvre bears witness to his painstaking care to present a faithful reproduction of the human body with all its bones and muscles.“

⁴⁵

Als ein komplexes Beispiel für beide Seiten (künstlerische und kunsthistoriografische) seien hier auch Lucas Cranach d. Ä. und ein Aufsatz des Kunsthistorikers Berthold Hinz über ihn genannt: Berthold Hinz, Lucas Cranach d. Ä.: Stil- und Themenwandel im Zuge der reformatorischen Bilderkrise, in: Andreas Tacke (Hg.), *Lucas Cranach 1553–2003*, Leipzig 2007, 217–232.

⁴⁶

Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français*, Paris 1806, zitiert nach Uwe Fleckner, *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste Dominique Ingres*, Mainz am Rhein 1995, bes. 35, 55–68.

⁴⁷

Busch, Stilisierung, 113f.

Nicht nur die Ingres-Forschung selbst, auch die Forschung zu scheinbar distanziert-idealen Körperdiskursen um 1800 konnte im Weiteren zeigen, wie brüchig, unheimlich und widersprüchlich die Arbeit am Körper unter vermeintlich modernen Vorzeichen sein kann.⁴⁸ Darüber hinaus hat die feministische, kanonkritische Forschung, etwa von Daniela Hammer-Tugendhat oder Mieke Bal, für Künstler:innen wie Jan van Eyck oder Artemisia Gentileschi den distanzierten Einsatz von Stil auf beiden Seiten, der künstlerischen wie der wissenschaftlichen, kritisch erforscht. Die Autor:innen haben hervorgehoben, dass überall, wo stilistische Formierungen und Zuschreibungen wie etwa ‚natürlich‘ oder ‚ideal‘ auftauchen, vielmehr besondere wissenschaftliche Wachsamkeit geboten ist.⁴⁹ Selbst teilweise historisch geworden, haben die Beiträge der feministischen Forschung unhintergehbare problematischen Strukturen offen gelegt, die die kunsttheoretische und kunsthistorische Rede über Körper häufig begleiten.⁵⁰

Die „gotischen Körper“, auch Jan van Eycks *Eva*, hat Clark in ein Kapitel mit dem Titel *Die andersartige Anschauung* fast ganz ans Ende seines Buches und somit vom *grand récit* abgesetzt.⁵¹ Er spricht von „knollengleichen Frauen“ und „wurzelhaften Männer[n]“ und fabuliert: „Wenn Wurzeln und Knollen an das Licht gehoben werden, empfindet man vorübergehend eine gewisse Scham. Sie sind bleich, wehrlos und unselbstständig.“⁵²

IV. „Body is certitude shattered and blown to bits“. Glitschige Körper

Clark verschweigt in seinem Buch ein wichtiges Detail: Die beiden ‚Wurzelmenschen‘ des *Genter Altars* waren vermutlich die ers-

48

Vgl. dazu Mechthild Fend, Geblähte Körper. Die Haut oder das Unverhältnis von Innen und Außen in den Porträts von J.-A.-D. Ingres, in: Klaus Herding und Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, 234–253. Vgl. das Themenheft von Susan Siegfried und Adrian Rifkin (Hg.), *Fingering Ingres*, darin bes. Sarah Betzer, Ingres's Second Madame Moitessier. „Le Brevet du Peintre d'Histoire“, in: *Art History* 23/5, 2000, 681–705. Siehe allgemein Irmela Marei Krüger-Führhoff, *Der verseherte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, (zugl. Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2000), Göttingen 2001.

49

Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit, in: *L'HOMME. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 5/1, 1994 (Themenheft „Körper“), 45–58 sowie dies., Jan van Eyck. Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *kritische berichte* 17/3, 1989, 80–101. Vgl. Mieke Bal, Grounds of Comparison, in: dies. (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago/London 2005, 129–167.

50

Vgl. zuletzt dazu zusammenfassend und mit neuerer Literatur die Einleitung von Romana Sammern und Julia Saviello (Hg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Heidelberg 2018, 9–38.

51

Clark, Das Nackte, 309–346.

52

Ebd., 309.

ten weithin bekannten lebensgroßen Aktdarstellungen nördlich der Alpen – ein Umstand, der sicher auch darin beredten Ausdruck findet, dass der *Genter Altar* ab der Mitte des 16. Jahrhunderts nur noch als „tafel van Adam ende Eva“ bekannt war.⁵³ Den Zeitgenoss:innen mögen sie keinesfalls, wie später Clark, „wehrlos und unselbstständig“ vorgekommen sein.⁵⁴ Nein, da waren nun mit Haut und Haaren Körper in Lebensgröße in der Welt und ihre aufsehenerregenden Leiber *framten* im wahrsten Sinne eine ebenfalls ungewöhnliche Deesis.

Jean-Luc Nancy hat mit seinem Essay *Corpus* eine Kulturgeschichte des christlichen Konzeptes vom Körper als eines krisenhaften, paradoxen geschrieben, das per se von einem komplexen Nähe-/Distanzverhältnis genährt wird.⁵⁵ Das Christentum unterscheidet sich von anderen Religionen durch eine Obsession mit dem Körper (Gottes), die mit der Erfahrung von dessen permanentem Entzug einhergehe:

*Hoc est enim corpus meum: we come from a culture where this cult phrase will have been tirelessly uttered by millions of people officiating in millions of rites [...] we are obsessed with showing a this [...]. This presentified “this” of the Absentee par excellence: incessantly, we shall have called, convoked, consecrated, policed, captured, wanted, absolutely wanted it.*⁵⁶

Nancy geht mit der einem französischen Philosophen eigenen Sicherheit so weit, diese Obsession zum Wesen unserer (Un-)Vernunft zu erklären. Körper im christlichen Kontext sei eine „erschütterte, in Stücke gebrochene Gewissheit“.⁵⁷ Dieser Satz rüttelt an mir. Denn er bringt zwei Erfahrungen miteinander in Verbindung: den *glitch* und meine Auseinandersetzung mit dem Körper in der Kunst(-geschichte) der europäischen Vormoderne, die sich an den Rändern verschiedener Narrative vom ganzen, idealen und heilen Körper entlang bewegt.⁵⁸

⁵³

Vgl. dazu Kemperdick, Die Geschichte des Genter Altars, 38.

⁵⁴

Clark, Das Nackte, 309.

⁵⁵

Jean-Luc Nancy, *Corpus*, übers. von Richard A. Rand, New York 2008. Vgl. dazu im weiteren Sinne auch Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 95f.

⁵⁶

Nancy, *Corpus*, 3.

⁵⁷

Ebd., 5: „Body is certitude shattered and blown to bits. Nothing's more proper, nothing's more foreign to our old world.“

⁵⁸

Vgl. mein Forschungsprojekt *The Travelling Torso*, das ich im Rahmen des EXC 2020 *Temporal Communities: Doing Literatur in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin verfolge.



[Abb. 3]

Maarten van Heemskerck, Lukas malt die Madonna, 1550, Öl auf Holz, 207,5 × 144,2 cm, Rennes, Musée des Beaux Arts © Rennes, Musée des beaux-arts – Jean-Manuel Salingue.

Wie zerstückelt und medial gebrochen die Formung der christlichen Körper im künstlerischen Prozess im 16. Jahrhundert sein konnte, hat der bereits oben erwähnte Marten van Heemskerck 1550 sehr anschaulich gemacht. Auch wenn man das, was der Hl. Lukas bisher auf die Tafel gebannt hat, sicher nicht als veritablen *glitch* bezeichnen kann [Abb. 3], so ist es doch Fragment und kündet auf seine Weise von der Erfahrung einer gebrochenen Gewissheit oder von Utopie und Mythos des Ganzen (Körpers).⁵⁹ In seinem Bild *Lukas malt die Madonna* (1550) zeigt Heemskerck die vielen verschiedenen an der Entstehung von Körpern beteiligten Medien und Akteur:innen.⁶⁰

Er malt die künstlerische Auseinandersetzung mit Körper als etwas hochgradig Vermitteltes und als eine Vermischung von Nähe und Distanz. Heemskerck zeigt den Maler und seine Modelle, Maria und Jesus, vor einem mit unvollständig erhaltenen Antiken und Torsi eingerichteten Statuenhof. Am Bildrand liegen Bücher, die als Text oder Illustrationen anatomisches Körperwissen medial transformieren und fragmentieren. Der im Statuenhof im Bildhintergrund agierende Mann ist vermutlich ein Bildhauer, der gerade sein Werk vollendet. Doch ganz schließt Heemskerck die Fantasie nicht aus, dass hier ein Ikonoklast im Begriff wäre, eine Skulptur zu zertrümmern.⁶¹

Schließlich hat Heemskerck in dem Schatten der Künstlerhand auf der Tafel nicht nur das Involviertsein des christlichen Künstlers in den religiösen Malakt dargestellt. Vielmehr, so möchte ich anregen, zeigt er ein Phänomen, das James Elkins in einem anderen Zusammenhang zu erfassen versuchte. Elkins hat in seinem Buch *Pictures of the Body* (1999) einige „conceptual traps“ ausgemacht, die er mit der Aufhebung von körperlicher beziehungsweise wissenschaftlicher – und man könnte ergänzen, künstlerischer – Dis-

59

Siehe weiterführend u. a. Sigrid Schade, Der Mythos des „Ganzen Körpers“, in: Anja Zimermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006 [zuerst 1987], 159–180; Hal Foster, Sanford Kwinter, Jonathan Crary, Michel Feher, Ramona Nadaff und Nadia Tazi (Hg.), *Fragments for a History of the Human Body*, 3 Bde., New York 1989–1990; Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994; Stefanie Wenner, Ganzes oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperfildern, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 361–380; vgl. weiterhin Klaus Krüger, Mimesis und Fragmentation. Körper-Bilder im Cinquecento, in: Andrea von Hülsen-Esch und Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Die Methodik der Bildinterpretation/Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998–2000*, 2 Bde., Göttingen 2002, Bd. 1, 157–202. Siehe außerdem Matteo Burioni, Fragmentieren, in: Maria Heilmann und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa 1525–1925*, Passau 2014, 85–91.

60

Siehe dazu William Scheick, Glorious Imperfection in Heemskerck's Lukean Portraits of the Virgin, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 72/4, 2003, 287–297, bes. 290. Vgl. weiterhin Veldman, Maarten van Heemskerck.

61

Vgl. zur Nähe von Ikonoklast und Ikonophilem Michel Serres, Zerstückelung, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle), hg. von Sabine Schulze, Bern 1990, 33–37, hier 34. Vgl. zum Statuenhof Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, CT/London 1999, 184.

tanz in unmittelbaren Zusammenhang stellt.⁶² So höben Körper im Kunstwerk womöglich aufwendig etablierte Unterscheidungen auf: „The represented body becomes the one place where no order is possible“, behauptet Elkins. Dies röhre daher, dass „[...] my image of myself is mingled with the way I respond to the pictured body.“⁶³

Der Schatten des Malers Lukas auf seinem Bild von der Madonna wäre dann womöglich auch als ein Ausdruck dieses *mingeling* zu verstehen. Schon ist man vor eine sehr große und sehr grundsätzliche Frage gestellt, die auch die Diskurse zum *glitch* durchzieht: die Aufhebung nicht allein der Distanz zu, sondern der Differenz zwischen ‚realen‘ und virtuellen Körpern.⁶⁴

Heemskercks *Lukas* und die Erfahrung des *glitch* machen beide auf ihre Weise die Frage nach der Formierung des *Eva*-Körpers für die Website *Closer to van Eyck* dringlicher. Die Projektseite versucht das Verfahren sachlich durch Werkstattfotos zu vermitteln [Abb. 4].

Zu sehen sind drei Mitarbeiter:innen, die mithilfe diverser Messinstrumente und einer Kamera die Tafel mit der *Stifterin Elisabeth Borluut* jeweils einzeln in 15 × 20 cm (Mittelformat)-Abschnitten fotografieren. Ich lese in diesem Setting absichtlich etwas über Zurichtung: Mit Zollstock und Wasserwage muss alles ins rechte Maß gesetzt und standardisiert werden. Ich sehe ein Bild, in dem sich nichts vermischen darf. Alles ist in messbarer Ordnung, die Beleuchtung sorgt für schattenlose Aufnahmen. Der gleichmäßige Abstand der Kamera wird nicht durch Menschenhand, sondern durch den Einsatz eines speziellen Stativs auf einem Makroschlitten gewährleistet.

Immer wieder haben auch die Künstler:innen in der Frühen Neuzeit gegen die drohende Unordnung des Körpers und gegen die Vermischung angearbeitet, haben zerlegt, vermessen und aufgezeichnet. Körperdiskurse in der europäischen Kunst sind seit Jahrtausenden von Regulierung und Normenbildung geprägt.⁶⁵ Der Terminus „Kanon“ etwa wird von „Maß“ oder „Meßrute“ abgeleitet und er taucht zum ersten Mal prominent ausgerechnet als proportionalsthetischer Normbegriff für den menschlichen Körper in der Schrift des griechischen Bildhauers Polyklet auf.⁶⁶

⁶²

James Elkins, *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, Stanford 1999, vii.

⁶³

Ebd., ix.

⁶⁴

Vgl. Nathan Jurgenson, Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity, in: *Cyborgology*, 13.09.2011 (09.12.2021) und im Anschluss Legacy Russell, Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto, in: *ebd.*, 10.12.2012 (09.12.2021).

⁶⁵

Zu verschiedenen Aspekten zuletzt einige jüngere Publikationen: Sammern und Saviello, Schönheit; Eckhard Leuschner, *Maßfiguren. Körpernormen und Menschenbild in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, Petersberg 2020 und das Themenheft „DIS_ABILITY ART HISTORY“, hg. von Felix Jäger und Henry Kaap, *kritische berichte* 48/4, 2020.

⁶⁶

Vgl. Markus Asper, Kanon, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1998, Bd. 4, Sp. 869–882, Sp. 870f.



[Abb. 4]

Christina Currie, KIK-IRPA Team (v. l. n. r.: Jean-Luc Elias, Sophie De Potter, Katrien Van Acker) bei den Aufnahmen der Makrofotografien im Jahr 2014 © KIK-IRPA, Brüssel, mit freundlicher Genehmigung von Christina Currie.

Die Website informiert weiter über die Arbeitsschritte des sogenannten „*imagery teams*“ des Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA). Die zahlreichen angefertigten Mittelformat-fotos von den Eyckischen Tafeln werden am Computer wieder zu jeweils einem Bild zusammengesetzt und in einem weiteren Schritt von einem eigens programmierten Algorithmus korrigiert: „During the process, linear distortions and differences in color and tone between the overlapping images were algorithmically corrected.“⁶⁷ Dem Team geht es darum, *glitches* in Gestalt von farblichen oder formellen Abweichung um jeden Preis zu vermeiden. Der Sinn und Zweck von Algorithmen sind Normierung und Regelhaftigkeit. Doch sie werden von Menschen geschrieben und programmiert.⁶⁸

Die Nähe zu *Eva* am Bildschirm verdankt sich einer akribischen Rekonstruktion, alle Farben und Formen sind berechnet, minimale Abweichungen zum Original können nie ausgeschlossen werden. Die *Eva*, die ich mir auf der Website ansehen kann, ist ein richtig guter *god trick!* Fast wie in Balzacs *Unbekanntem Meisterwerk* des fiktiven Malers Frenhofer ist diese *Eva* „alles in allem nur [noch A. D.] eine superlativistische und absolut verdichtete Figur dieser Zerstückelung“.⁶⁹

V. Flackern (*der* Körper, *ein* Körper, *mein* Körper)

Für meine Auseinandersetzung mit Körper waren die Erfahrung des *glitch* und dessen jüngste Theoretisierung methodisch gesehen ein wichtiger Denkanstoß. Im *glitch* materialisiert sich, mit Legacy Russell, Körper als Störung, als Fehler.⁷⁰ Russell hat besonders die Qualität des Ausfransens von *glitches* für ein nicht heteronormatives, antirassistisches und nicht an *ability* geknüpftes Verständnis vom Körper produktiv gemacht und festgehalten: „Wir benutzen ‚Körper‘, um einer Idee Form zu geben, die selbst keine Form hat, ein abstraktes Gefüge ist.“⁷¹

Die Auflösung des Körpers und der Differenz zwischen repräsentiertem und ‚wirklichem‘, eigenem Körper, waren auch in den

⁶⁷
Closer to van Eyck. The Ghent Altarpiece. Documentation Methods (03.03.2022).

⁶⁸
Vgl. dazu Groß und Grüner, Coded Gaze, 68. Vgl. Jurgenson, Digital Dualism. Siehe auch Russell, Glitch Feminismus, 30. Das DFG-geförderte Schwerpunktprogramm *Das digitale Bild* widmet in seiner zweiten Förderphase viele neue Forschungsprojekte den drängenden Fragen rund um Browser, Screenshot oder Bildbearbeitung. Siehe die Projektwebsite *Das digitale Bild. Die Projekte der aktuellen zweiten Förderphase (2022–2025)* (27.02.2023).

⁶⁹
Georges Didi-Huberman, *Die leibhafte Malerei*, übers. von Michael Wenzel, München 2002, 97.

⁷⁰
Vgl. Russell, Glitch Feminismus, 20, 33–35. Siehe auch Anne Pasek, The Pencil of Error. Glitch Aesthetics and Post-Liquid Intelligence, in: *Photography and Culture* 10/1, 2017, 37–52, 44f.

⁷¹
Russell, Glitch Feminismus, 15.

politischen und aktivistischen Debatten feministischer Diskurse der 1980 und frühen 1990er Jahre prominente Themen. Und sie waren auch damals eng an Entwicklungen im Computerzeitalter geknüpft und reflektierten über kollabierende Grenzen.⁷² Donna Haraways Aufsatz *Situated Knowledges* (1988) etwa beginnt seine Argumentation mit dem Filmcharakter Max Headroom; eine computergenerierte Figur ohne Körper aus dem gleichnamigen Film (1985), die während ihrer „Geburt“ zunächst nichts mehr als ein andauernder *glitch* ist.⁷³ In diesem Zeitraum werden „*andere Wahrnehmungsweisen*, [...] neue Grenzverläufe [...] – zwischen innen und außen, zwischen eigenem und anderem Körper, zwischen weiblich und männlich, zwischen Mensch und Maschine“ diskutiert, und diese „neue Ordnung von interfaces fordert ihre theoretisch-politischen Definitionen ein“, so beispielsweise Marie-Louise Angerer 1994.⁷⁴

Es scheint mir, dass der jüngste *glitch*-Diskurs einmal mehr das Phänomen des beständigen Entzugs, der Unordnung, des Flackerns materialisiert, das einen großen Teil der (geisteswissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit dem Körper nicht erst *After Digital* begleitet. In *Bodies that Matter* formuliert Judith Butler 1993 ihr Schreiben über Körper als verwirrende Distanzerfahrung. Sie benutzt dafür das Bild der „Grenzbewegung“ und den Begriff des „Schwankens“ oder „Flackerns“ („wavering“):

I tried to discipline myself to stay on the subject, but found that I could not fix bodies as simple objects of thought. Not only did bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appeared to be quite central to what bodies “are.” I kept losing track of the subject. [...] Inevitably, I began to consider that perhaps this resistance to fixing the subject was essential to the matter at hand. Still doubtful, though, I reflected that this wavering might be the vocational difficulty of those trained in philosophy, *always at some distance from corporal matters*, who try in that disembodied way

72

Vgl. bspw. Sigrid Schade, Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Zimmermann, Kunstgeschichte und Gender, 61–72; Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994, x. Vgl. historisierend Katharina Sykora, Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperforschungen miteinander zu tun?, in: *kritische berichte* 26/3, 1998, 43–50 sowie Marie-Louise Angerer, Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, 2014, 26–37.

73

Haraway, *Situated Knowledges*, 575. Siehe etwa Terry Ellis, *Max Headroom. 20 Minutes into the Future*, 16.11.2015 (21.02.2022), 57:53, hier ab Minute 28:38 bis 29:26 und 41:47 bis 42:35.

74

Marie-Luise Angerer, The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, in: dies. (Hg.), *The Body of Gender. Passagen Philosophie*, Wien 1995, 17–34, 19.

to demarcate bodily terrains: they invariably miss the body or, worse, write against it.⁷⁵

Die Historikerin Barbara Duden unterstellte Butler, wohlverstanden aus ihrer eigenen Perspektive heraus, eine aktive Mitarbeit an der Vergrößerung einer Distanz zum Körper. Duden hat die Grabenkämpfe der 1990er Jahre um die Auflösung des („natürlichen“, „realen“) Körpers und die damit einhergehende Aufhebung einer Trennung in Illusion und Realität kritisch rekonstruiert.⁷⁶ Dabei spricht sie sich vehement für ein sinnliches Festhalten an der eigenen Körpererfahrung der Wissenschaftlerin in Abgleich mit historischen Körpererfahrungen aus. Zugleich, und das unterscheidet ihren Ansatz von einem phänomenologischen, hat sie selbst dieses Verfahren wiederholt als eine Arbeit mit expliziter Distanzerfahrung beschrieben: „Historische Quellen befremden. Ich versuche meine Studentinnen in die distanzierte Befremdung der Historikerin vor gegenwärtigen wie vergangenen Zeugnissen einzuführen.“⁷⁷ Dudens Versuch, als Wissenschaftlerin bewusst ‚mein Körper‘ mit in die wissenschaftliche Praxis einzubeziehen und zugleich die Figur der historischen (Körper-)Distanz produktiv machen zu wollen, wäre weiter zu diskutieren.⁷⁸

Caroline Bynum, ebenfalls Historikerin, hat in ihrem Essay *Why all the Fuss about the Body?* 1995 die aktuelle Sorge um die „Auflösung des Körpers in Sprache“ als Ausgangspunkt für ihre mediävistische Perspektive genommen.⁷⁹ Sie betont in den Debatten vor allem die identitätspolitische Dimension, von der es ebenso „Abstand“ zu gewinnen gälte wie von der Auflösung des Körpers in Sprache. Sonst, so Bynum, würden auch von einer Vergangenheit (also historische Körpererfahrung, historische Körperbilder oder

75

Judith Butler, Vorwort zu *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York/London 1993, ix (Kursivierung Anna Degler).

76

Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument, in: *Feministische Studien* 2, 1993, 24–33. Vgl. dies., Frauen-, „Körper“. Erfahrung und Diskurs (1970–2004), in: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden 2010, 601–615. Vgl. weiterhin Angerer, Affekt und Repräsentation.

77

Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib, 24f. Vgl. auch dies., Geschlecht, Biologie, Körpergeschichte. Bemerkungen zu neuer Literatur in der Körpergeschichte, in: *Feministische Studien* 9/2, 1991, 105–122, 105.

78

Gleiches versucht in gewisser Weise Adrian Randolph mit dem Konzept des „period body“ in seinem Buch *Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth Century Art*, New Haven, CT/London 2014, 11.

79

Caroline Bynum, Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin, übers. von Christa Krüger, in: *Historische Anthropologie* 4/1, 1996, 1–33, 1 [zuerst: Why all the Fuss about the Body? A Medievalist’s Perspective, in: *Critical Inquiry* 22/1, 1995, 1–33]. Vgl. im Anschluss auch Philipp Sarasin, Mapping the Body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und „Erfahrung“, in: *Forum, Historische Anthropologie* 7, 1999, 437–451, 449. Ohne Bezug auf feministische Diskurse Dietmar Kamper, Körper, in: Karl-heinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart 2001, 426–450, hier 427.

historisches Körperwissen) nurmehr noch „ein oder zwei wenig plausible Generalisierungen übrigbleiben.“⁸⁰

Der Umstand jedenfalls, dass wir alle Körper haben, wird in der (besonders der phänomenologisch orientierten) Frühe-Neuzeit-Kunstgeschichte der vergangenen Jahrzehnte ungeachtet dieser feministischen Debatten etwas zu leichtfüßig als ‚Absicherer für Bedeutung‘ begriffen.⁸¹ Ohne das von Elkins beschriebene Phänomen des *mingeling* bestreiten und wichtige phänomenologisch orientierte Beiträge diskreditieren zu wollen, so gilt doch, was die Schriftstellerin Anne Boyer in ihrem wütenden Manifest *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus* meint, wenn sie feststellt, dass die Phänomenologie Körper universalisiert: „Aus ‚mein Körper‘ macht sie ‚der Körper‘“⁸²

Die Kunsthistorikerin Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat in ähnlicher radikaler Weise wie Boyer über ihren Körper und ihre Krankheitserfahrung berichtet, wobei sie konkret ihre „Interessen als Professorin für Kunstgeschichte und [ihre] Erfahrungen als Krebspatientin verknüpft“ hat.⁸³ Bei Boyer wie bei Schmidt-Linsenhoff wird der Bildschirm (im Rücken der Erkrankten) ein zentraler Ausstragungsort für die extreme Distanz zwischen eigenem Erleben und scheinbar objektiver medizinischer Behandlung.⁸⁴ Neben der kafkaesken Erfahrung der Auflösung des eigenen Körpers – „[a]ls ich in der Intensivstation erwachte, fand ich mich in einen elektronischen Datenstrom verwandelt“ – beobachtet Schmidt-Linsenhoff etwas, das sie besonders überrascht: Obwohl selbst jahrzehntelang an progressiven feministischen Körpertheorien geschult, kann sie diese gleichwohl nicht mehr mit ihrem eigenen, durch die Krankheit veränderten Körper(-bild) in Einklang bringen: „Warum“, fragt Schmidt-Linsenhoff eindringlich, „bleibt meine Leib-Erfahrung so

80

Bynum, Warum das ganze Theater, 6.

81

So Rosalind Krauss in Bezug auf Leo Steinbergs phänomenologische Lektüre von Picassos *Desmoiselles*: „Thus it is the viewer’s body, as matrix of reception, that Steinberg reconceives as the securer of meaning.“ Rosalind Krauss, Editorial Note, in: *October* 44, 1988, 3–6, 5.

82

Anna Boyer, *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus*, übers. von Daniela Seel, Berlin 2021, 188. Dazu auch Bynum, Warum das ganze Theater, 2: „Es hilft auch nicht viel, statt von ‚dem Körper‘, von ‚meinem Körper‘ zu reden, wie Adrienne Rich und Diana Fuss es vorschlagen. Denn wenn ‚mein Körper‘ nicht einfach ein Synonym für ‚ich‘ ist, dann muss ich fragen, ob damit besondere Aspekte des Selbst bezeichnet werden.“

83

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Vortrag „Körperbilder und Leib-Erfahrung“, stark gekürzte veröffentlichte Version in: *Die zweite Stimme* 1, 2011, Sonderthema Körperlichkeit und Krebs, Stiftung Eierstockkrebs, 10. Ich danke Kerstin Schankweiler, die mich auf diesen Vortrag aufmerksam gemacht hat.

84

Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Körperbilder, 10 sowie Boyer, Die Unsterblichen, 19.

ganz und gar unbeeindruckt von meinen wissenschaftlichen Einsichten?“⁸⁵

Zwischen diesen verschiedenen Standpunkten schwankend, versuche ich das Ringen um den Körper und die wissenschaftliche Position in dieser Frage am Ende etwas hilflos in Bezug auf die Figur der historischen Distanz hin einzusortieren.⁸⁶ In Teilen könnte man es nicht nur mit dem wankenden christlichen Körperverständnis, sondern auch in Verbindung mit dem Verlust positivistischer Geschichtsmodelle und einer Verlagerung des Wahren in das Gebrochene zusammenzudenken.⁸⁷ Mit Pierre Nora könnte man die Dynamik eines veränderten Verhältnisses zur Vergangenheit in einem „subtilen Spiel unüberwindlicher Ferne und schrankenloser Nähe“⁸⁸ konkret mit Bezug auf die Arbeit ‚am Körper‘ verfolgen. Nora sah genau in der Erfahrung dieser empfundenen historischen Distanz und der Sehnsucht nach Nähe zur Vergangenheit den Grund für das, was wir vielleicht heute rückblickend als den *material* oder auch den *body turn* benennen können. Ich jedenfalls fühle mich 2022 ein bisschen ertappt, wenn ich Noras Behauptung von 1984 lese: „Nie zuvor hat man auf so sinnliche Weise das Gewicht der Erde an den Stiefeln, die Hand des Teufels im Jahr 1000 und die üblen Gerüche der Städte im 18. Jahrhundert spüren wollen.“⁸⁹

Diese Hoffnungen und Sehnsüchte, die mit dem Spiel aus Ferne und Nähe verbunden sind, hat Mark Salber Phillips in seiner Forschung zur Figur der historischen Distanz entlarvt und ausbuchstabiert: Viele Historiker:innen arbeiteten in dem Glauben, dass eine „echte“ Begegnung mit der Vergangenheit möglich sei, nachdem Erfahrungen von „Andersartigkeit“ durch nähere Einsicht und tief-

85

Schmidt-Linsenhoff, Körperf Bilder, 10.

86

Zuletzt sehr erhellend zum Thema Kunstgeschichte und historische Distanzen: Mateusz Kapustka, *Die Abwesenheit der Idole. Bildkonflikte und Anachronismen in der Frühen Neuzeit*, Wien/Köln/Weimar 2020, bes. 25–97.

87

Vgl. etwa Ian Balfour, „The Whole is the Untrue“. On the Necessity of the Fragment (After Adorno), in: William Tronzo (Hg.), *The Fragment. An Incomplete History*, entwickelt aus dem gleichnamigen Symposium am Getty Research Institute 18–20 Mai 2006, Los Angeles 2009, 82–91, 89.

88

Pierre Nora, Das papierene Gedächtnis, 1984, in: Uwe Fleckner, *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden 1995, 321f. Gerade der New Historicism hat das Gefühl einer „unassimilable otherness, a sense of distance and difference“ als etwas Produktives zu kultivieren versucht. Vgl. etwa Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder, in: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 43/4, 1990, 11–34, hier 21f.

89

Nora, Das papierene Gedächtnis, 322. Zum *body turn* vgl. bspw. Robert Gugutzer, Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung, in: ders. (Hg.), *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld 2006, 9–53.

eres Verständnis überwunden würden.⁹⁰ Doch Körper als ein glitschiger Forschungsgegenstand rückt all diese Hoffnungen im besten Sinne in die Ferne.

In der Kunsthistoriografie zur Frühen Neuzeit findet sich darüber gewiss kein Konsens. Manchen scheint *der Körper* eine letzte positivistische Bastion, eine beruhigende anthropologische Konstante, eine reine Form, die man (be-)greifen kann. Andere nähern sich ihm in dem Bewusstsein an, dass er all das nicht leistet. Ich selbst befinden mich zu keinem Zeitpunkt außerhalb dieser Dynamik. Doch nicht nur online, sondern auch *AFK (away from keyboard)* entgleitet mit der glitchenden *Eva* langsam eine sicher geglaubte Perspektive.

Anna Degler studierte Kunstgeschichte, Neuere Deutsche Literatur und Geschichte in Koblenz, Paris und Hamburg. Sie wurde 2012 an der Universität Hamburg promoviert; ihr Buch *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento* erschien 2015 im Wilhelm Fink Verlag. Sie ist seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, seit 2019 als Academic Coordinator am Exzellenzcluster EXC 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective*. Sie arbeitet an zwei aktuellen Forschungsprojekten, *The Travelling Torso* und *The Death and the Statues. On Animistic Longing and the many Temporalities of Sculpture*. Ihr zweites Buchprojekt widmet sich den Kanonisierungspraktiken und Normativitätsdebatten in der europäischen und nordamerikanischen Kunst(-geschichtsschreibung) am Beispiel der Rezeption des *Torso Belvedere*. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Kanonforschung, Körper- und Materialästhetik, Ideengeschichte und Kunsthistoriografie, Ästhetik des Beiwerks sowie der Heiligenattribute.

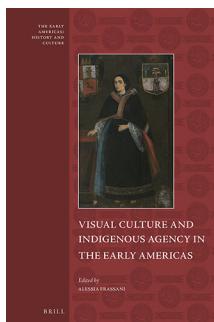
90

Mark Salber Phillips, Rethinking Historical Distance. From Doctrine to Heuristic, in: *History and Theory* 50/4, 2011 (Themenheft „Historical Distance: Reflections on a Metaphor“), 11–23, 12. Zur Unmöglichkeit historischer Distanz siehe weiterhin Keith Moxey, Impossible Distance. Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald, in: *The Art Bulletin* 86/4, 2004, 750–763.

REVIEWS REZENSIONEN

ALESSIA FRASSANI (ED.), *VISUAL CULTURE AND INDIGENOUS AGENCY IN THE EARLY AMERICAS*

The Early Americas: History and Culture 10, Leiden and Boston: Brill 2022, xviii + 256 pages, ISBN 978-90-04-46745-3 (Hardback).



Reviewed by
Maya Stanfield-Mazzi

The anthology *Visual Culture and Indigenous Agency in the Early Americas*, edited by Alessia Frassani, offers a rich array of essays that explore the visual arts of ancient (i.e., Pre-Columbian) and colonial-era Latin America. The contributions are not focused on a common theme or issue, but all make the claim that artistic expression was a crucial bearer of information and mode of expression in pre-Hispanic or colonial society. This insistence counters the textual epistemology imposed after Spanish colonization and equally applied by modern scholarship to pre-contact cultures. The authors gathered to honor Eloise Quiñones Keber, who taught pre-Columbian and colonial Latin American art at the City University of New York. All of the contributors except for Marcus Burke were her doctoral students, and they appear to have been deeply molded by Quiñones Keber's particular form of visual culture studies. It is wonderful that the volume came together in time for Quiñones Keber to appreciate the tracks of her scholarly legacy, and it now stands as a posthumous tribute due to her recent passing in May 2023.

The volume offers an excellent sample of how one school of thought (the Quiñones Keber New York School, we might call it)

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 557–562

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99110>



applies visual culture studies to a range of materials. The essays illuminate the potentialities of the method, navigate some of its pitfalls, and call attention to crucial historical problems. Ultimately the method relies on the premise that in a particular time and/or place, there was a shared visual discourse, one that was so commonly understood that it had the power to influence thinking broadly across the culture in question. This perspective obviously supports the volume's claim for the centrality of the visual arts, and it also underplays two crucial foci of traditional art history: the roles of individual art creators and the motives for historical change. Despite, and indeed *because* of this, I find the visual culture method intriguing as applied by these authors as a potent challenge to the art history discipline's status quo.

The book's brief preface by editor Alessia Frassani highlights a few of the volume's critical stakes and situates visual culture studies in between art history and anthropology. Frassani notes that Quiñones Keber's way of challenging the primacy of text, a necessity being that she mainly studied manuscripts of the Aztec Empire and early colonial Mexico, was to take a critical approach to written sources and combine that with analysis of visual materials (p. VII). Here we find the legacy of post-structuralism, which understands texts as the product of multiple sources and historically contingent. But I also find in visual culture studies the traces of structuralism proper, as the book's other authors seek to identify the (visual) elements of human culture as part of broad systems, and consistently strive to identify the roots of power.

As post-structuralism stressed intertextuality it also downplayed the role of the single creator (e.g., Roland Barthes's "death of the author"). Art history, initially founded on the biographical approach that lionizes individual (and usually white male) creators, has embraced visual culture studies as one antidote to that problematic bias. Nevertheless, questions remain about who or what has the agency to drive social cohesion and historical change. One response is found in the work of Alfred Gell, whom Frassani cites. For Gell, art itself has agency, through which society at large acts. I find this approach problematic due to its abstraction and effacement of the individual, especially for art of the colonial era that was created by historically underrepresented people, namely Indigenous and Black artists. Yet surely no one patron, artist, or viewer can be the sole inventor of a culture, and any artwork is to some extent the result of its broader social context. I thus find a productive tension that the book's essays highlight.

A second productive tension within visual culture studies, and to which (post)structuralism certainly has contributed, is how to negotiate the axes of time and space. This is especially evident in a volume that encompasses a thousand years of history (from the Mesoamerican early Postclassic to the present) and looks at the Caribbean, Mexico, and the Andean region. The essays offer a mix of synchronic and diachronic approaches, and I will organize my discussion of each in that order, to bring forth other insights and

future potentials. While several essays purport to be synchronic in focus, they also bring in diachronic insights, and vice versa.

Keith Jordan's is the first essay and one of the most dominantly synchronic, offering a take on the knotty Mesoamerican problem of how ideas with their attendant iconographies traveled from place to place. He reprises the pan-Mesoamerican method (or "broad approach") often employed to address the challenge of a lack of site-specific cultural information. In this method, information from geographically and temporally distant sites is used to inform interpretation based on the idea that there was a shared set of concepts throughout the macro-region. The work in question is the *El Cerrito Stela* from the site of the same name near Querétaro, considered to be affiliated with Tula, the capital of the Toltec culture. Jordan applies the pan-Mesoamerican concept of Flower World/Flower Mountain introduced by Karl Taube to argue that the stela depicts a deified solar warrior in a verdant afterlife paradise. He acknowledges that more particular local meanings were surely present, but his approach allows for an approximation to the stela's broader meaning.

Frassani's essay is also focused on a single work, and clearly builds on Quiñones Keber's particular subject matter since it examines the Codex Laud, a relatively little-studied and perplexing codex in the Borgia Group of preconquest manuscripts. Frassani compares the Codex Laud to other better-studied codices, the Borgia and Borbonicus, highlighting the importance of an intertextual perspective since she finds that the Laud used fragments from other works but was also creatively invented to stand on its own for a future (though largely unspecified) use. Her iconographic insights are profound, but she could have speculated more on the codex's possible antiquarian significance – that is, its meaning and function as a recycled sacred text in the Late Postclassic Aztec world and even in the colonial era.

In an essay that would be more approachable to non-specialists including undergraduates, Angela Herren Rajagopalan remains in central Mexico but takes us roughly a century ahead to consider European-style depictions of the devil scattered throughout the Florentine Codex, the illustrated encyclopedia of the Nahua world compiled by Franciscan friar Bernardino de Sahagún. She shows that the images, much more than the text, express Sahagún's conviction that all Mexican deities were demons and thus the images further the European contempt for Aztec religion. By isolating Sahagún's perspective as found in a small group of images, Herren builds on Quiñones Keber's critical and detail-oriented approach.

Also looking at an extensive manuscript for a particular kind of information, Elena FitzPatrick Sifford takes us into the Andes just a few decades later to examine how people of African descent were depicted by Indigenous artists. She first looks at illustrations from the 1615 chronicle by Indigenous author/artist Felipe Guaman Poma de Ayala, which offer subtle assessments of the active role of Africans in Andean society. She then turns to paintings of the

seventeenth (and even nineteenth) century, then ends with Adrián Sánchez Galque's 1599 portrait of Afro-Indigenous elites. The analysis is valuable in showing the agentive role of Africans from the point of view of Indigenous artists. Yet it could have been more diachronic, placing the works in chronological order and more clearly periodizing ideas about race (which were quickly evolving from the sixteenth to the seventeenth century).

Lawrence Waldron's essay provides an overview of the historiography of the ancient Caribbean that serves as an excellent resource for people beginning to look at that region and time period. Synchronic in the sense of being a "where we stand" of current scholarship, Waldron also considers the historical dynamics that have grown out of the colonization of the region to explain the current state of things, one in which "the study of pre-Columbian Caribbean history is just beginning" (p. 92).

Ananda Cohen-Aponte considers a relatively fixed time and place, the era of rebellions in the late eighteenth-century southern Andes, to explore the relationship between the visual arts and insurgency. Contemplating the materiality of visual culture and the agency of physical objects, she explores how both royalists and rebels mediated objects to express urgent political meaning. By thinking of visual culture broadly and looking not at objects uniquely created but instead already-existing objects that were manipulated, she opens up new avenues of inquiry. She also shows that in responding to their revolutionary moment, royalists and rebels reinstated and/or contested the visual legacy of the past three centuries.

Jeremy James George brings us to the present in the Andes, showing how today the Inca style of stonework is constantly re-presented to communicate "a return to power" (p. 228) to both local and international audiences. He pauses on the 2010 *Monument to the Founders* situated in a prominent roundabout of the city's historical center, arguing that it "re-inscribes multiple signs of Incanness, real and fabricated" (p. 227). I find this argument convincing and welcome, but his treatment of the monument also highlights the hazards of visual culture studies. George does not identify the designer of the monument, nor does he identify the civic officials involved in its commission. Residents of Cusco continue to debate which stories they wish to tell about the city: the fountain in the center of the Plaza Mayor has been a particular site of contestation, since in 2011 a golden statue of an Inca emperor was placed on its nineteenth-century neoclassical foundation. An argument that the city's monuments collapse myth and history should not perform the same elisions.

Other essays in the volume look more directly at progress over time and are thus enlightening as to how historical change occurs. Miguel Arisa discusses Mexican *enconchado* paintings, inlaid with iridescent mother of pearl. He looks to the pre-Hispanic meanings of shells and to the importance of light in Baroque aesthetics to explain why this particular art form emerged in late seventeenth-century New Spain. His brief mention of an *enconchado* painting

of the Mexican Virgin of Guadalupe extends the argument to the eighteenth century and would have benefited from further visual and cultural analysis.

One of the best demonstrations of the benefits of the visual culture approach is offered by Lorena Tezanos Toral, who traces the evolution of the *bohío*, the house used by Indigenous people and enslaved Africans in Cuba. This architectural unit can certainly be understood as something that developed at a culture-wide level and changed gradually over time in response to historical dynamics. Tezanos Toral carefully analyzes visual sources by Spanish chroniclers and later travelers to demonstrate the *bohío*'s Taíno roots and show how it changed during the colonial era with both Spanish and African influences.

Mary Brown returns us to the Andes, considering the evolution of bird imagery in the embroideries from ancient cemeteries on the Paracas Peninsula. She shows clearly that while Paracas iconography likely derived from the religious tradition known as Chavín, over time it abandoned Chavín's focus on felines in favor of prioritizing birds of all types. She makes good use of the previously established chronology of Paracas art to focus on one "unwritten narrative", but does not fully engage with other scholars' work on Paracas narratives and taxonomies.

Orlando Hernández Ying considers the uniquely Andean genre of paintings of archangels in ostentatious contemporary military dress. While this topic has already been studied by many, his contribution lies in the periodization of the theme. He traces its early roots to the Italian émigré artists who came to Peru and shows that its engagement with Indigenous cosmology allowed it to reach fluorescence by the late seventeenth century. In a move characteristic of visual culture studies, Hernández Ying opts to disperse agency, in this case to "indigenous patrons, painters, and the general population" (p. 161). Yet his visual analyses lead to a causality dilemma. He notes the similarity of the painted angels' clothing to that worn by military companies in Peru and Indigenous leaders known as *curacas*. But it becomes unclear whether the actual costumes inspired the paintings, or vice versa. While we will likely never know what the very first *arcángel arcabucero* painting was, not to mention who painted or commissioned it, more careful studies into the history of costume might help resolve the dilemma.

The concluding essay, by Marcus Burke, offers a helpful synthesis of the volume that also stands as a lucid snapshot of where art history on the Americas stands today, from the perspective of someone outside the Quiñones Keber New York School. (Burke, in contrast, received his advanced degrees from the more traditional Institute of Fine Arts at New York University.) He rightly notes that the volumes' authors offer dynamic histories of arts of the Americas, where time, place, and transregional linkages are all taken into account.

The volume is produced in a small format with glossy paper and full-color illustrations. The breadth of topics probably makes it

unsuitable for classroom use as a whole, but each chapter features a stand-alone reference list so it can be used individually. In sum, the anthology is a remarkable set of essays that offers a current state of the field for visual culture studies of the Americas.

JULIANE NOTH, *TRANSMEDIAL LANDSCAPES AND MODERN CHINESE PAINTING*

Harvard East Asian Monographs 446, Cambridge, MA: Harvard University Press 2022, xix, 367 pages with 130 color ill., 23 b/w ill., and 2 maps, ISBN 978-0-674-26794-7 (Hardcover).



Reviewed by
John Clark

The inception and growth of modern Chinese painting with traditional media and subjects in the 1920s and 1930s is an important topic in art history which Julianne Noth has handled with care and depth. It is also a field with a large and growing literature in Chinese, Japanese, and English to much of which Noth refers, so her book is something of a primer in recent research of the debates on so-called ‘national’ painting. This followed the earlier distinction in Japan between ‘Painting in Western style and media’ [*Yōga*] and ‘Painting in Japanese style and media’ [*Nihonga*].

The first chapter introduces readers to the role of inter-media references or practice transfer between photography and ink painting in the debates on modern national painting in China. The works, ideas, and career trajectories of He Tianjian (1891–1977), Yu Jianhua (1895–1979), and Huang Binhong (1865–1955) are covered from the viewpoint of practice interpenetration (inter-media influence) between photography and ink landscape in succeeding chapters. These are interleaved with essays on subjects derived from travel writing and the picturing of famous sites in the 1920s and 1930s, and on the making of one landscape subject with a specific iconography,

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 563–570

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99112>



Mt. Huang in Anhui. In the last chapter Noth's epilogue examines how themes of landscape painting were re-articulated in the time of the Sino-Japanese War, 1937–1945, with some final mention of how these images and stylistics were carried on after the end of the Civil War in 1949.

In art history the Song-Yuan binary was established in Japan by Ômura Seigai (1868–1927) and later translated to China as various scholars have indicated,¹ but He Tianjian, quoting directly from a plethora of fifth- to seventeenth-century texts, made what is an ahistorical case that “landscape had been the most prestigious genre in Chinese painting ever since it became an independent subject, and that it continues as such in his own time” (p. 30). According to Noth, He Tianjian,² in 1935 “interprets Chinese painting practice and its large body of theory using modern artistic concepts introduced from Europe” (p. 32), such as “imagination”, “genius”, and “art”. He “stops short of an outright rejection of form-likeness and mimetic realism and instead affirms the superiority of the abstract [Chinese literati] concepts of inner cultivation, spirit-resonance, the Dao, *xieyi*, and imagination” (p. 32). In a clearly self-privileging view, He believes that “Landscape painting and its theoretical foundations emerge as timeless truths. The contemporaneity of the tradition also implies that the canon of the past is not detached from the present but can be reinterpreted and remodelled” (p. 32), where “He inserts Chinese art, both historical and modern, into a global discursive field that was dominated by Euro-American concepts, with the goal of putting *guohua* discourse on an equal footing with other artistic forms” (p. 32).

By a rather simple process of equating mutual interchange between painting technique and traditions with those of the very specific linguistic domain of poetry, Noth thinks He's essay is an exercise in translational practice (p. 32), which “emphasizes the multifaceted nature and reciprocal directionality of the processes of translation” (p. 12). Aside from the major issue of whether “linguistic trans-linguality” is equivalent to, or the analogue of, cross-projections of different visual discourses and some of their media, this problematic sets aside the issue of systemic collapse of visual and ideological systems so eloquently charted by Levenson,³ and even

¹

Fully analysed by Olivier Krischer in his 2010 PhD thesis at Tsukuba University: *Making “Oriental” Art History. Ômura Seigai and Sino-Japanese Art Relations in the 1910s–1920s*, uncited by Noth. This work was partially deployed in Olivier Krischer, Ômura Seigai's Conception of Oriental Art History and China, in Inaga Shigemi (ed.), *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking. Conflicting Visions of “Asia” under the Colonial Empires*, Kyoto 2010, 265–287, cited by Noth. See in particular Julia Andrews and Shen Kuiyi, The Japanese Impact on the Republican Art World. The Construction of Chinese Art History as a Modern Field, in: *Twentieth Century China* 32/1, 2006, 13–15 on Ômura, cited by Noth.

²

See Noth, Chapter 1, 338, n. 21, for a list of He Tianjian's publications.

³

Joseph R. Levenson, *Confucian China and Its Modern Fate. A Trilogy*, Berkeley, CA 1958, 1964, 1965, see Part One, II, The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society. Evidence from Painting, 15–44.

admitted to by art historians such as Cahill.⁴ If the intellectual world of Confucian China broke down in the nineteenth century, as the Chinese political and ideological power systems did, why should we think that other Chinese thought systems such as those implied by Chinese painting practices, particularly applied to landscape, should be exempt?

“Tradition” – undefined in this book and unidentified in its index – or “transforming ways of maintaining a repositioned tradition”, might preserve literati painting codes and practices even as the class which supported it had gone, or had only just been transformed into a modern intellectual fraction by the 1920s and 1930s. A “neo-tradition” would have been constituted by them. “Neo” here points to the “new” by a-synchronic appropriation, but also in the shadow of the new to “fake”, and thereby to “kitsch”, or a false art that pretends to be a real art. These issues are not Noth’s concern, but they appear in passing as ghosts which haunt a “Chinese” modernity articulated through the practices of *guohua*.

As shown in Chapter 2, “Canon and Place in the Paintings of He Tianjian”, Noth is more concerned to identify He Tianjian’s conceptions of his relation to paintings from the past admitted to the Chinese canon, some of which had been made available since the 1910s via collotype reproduction, such as works by Dong Yuan (ca. 932–ca. 962) or Shitao (1641–ca. 1707). Such a goal aims to counter the deficiencies of contemporary painting, as in his designated “Methods of Rescue” of 1935 (pp. 61–62), by constructing a new landscape painting based on views of actual sites for which the basis in published photographs is reconstructed by Noth, even as it is avoided and it would seem denied by He Tianjian (pp. 97–98). Painted images which were used for small format album leaves in pre-Republican China became close-ups used in large hanging scrolls in He’s time. To explore and transform the formal means of the ancients in order to provide a discursive repertory, He would have Chinese painters study the historical development of schools and theories. He would then have painters visit actual famous places, sometimes later aided by photographs, to explore the sources of ancient painting, even though the actual appearance of the sites had changed since they became the subject of earlier paintings (p. 70). Ink painters made their works more marketable in terms of current presentation conventions by having “added photographic framing in their compositions and many photographers strove for a pictorialist aesthetic based on Chinese landscape painting”. Some added mists, some altered tonal recessions in the darkroom. This gave intermedial references a competitive feature because they were assimilated to other picture types, from photographs to travel

⁴

James Cahill, Style as Idea in Ming-Ch'ing Painting, in: Maurice Meisner and Rhoads Murphey (eds.), *The Mozartian Historian*, Berkeley, CA 1976, 137–156. Cahill hopes to “provide the kind of understanding of our subject that can serve the needs of those who, like Levenson want to include it as one element in a broader treatment of Chinese cultural history”, 138.

sketches, which were available on the art market, in popular reproductions or in artists' exchanges (p. 98).

The late 1920s to mid-1930s were a period of great development of railway lines in Republican China, which led to domestic expeditions to difficult-to-access famous sites, including those in Zhejiang-Jiangxi between 1932 to 1937, which were visited by artists. Noth carefully outlines how these sites were reached and commemorated by travel publicity, particularly *In Search of the Southeast*, an illustrated book published in 1935 which was preceded by a compilation of earlier published photographs, *Scenic Sites in Eastern Zhejiang* of 1933. These and similar publications opened up areas which were hitherto only available to river traffic, and

through the medium of photography a collective subject is formed whose experience of movement through the landscape forms the main narrative of the book [*In Search of the Southeast*]. The experience is shared with the authors of the poems and travelogues, whose texts likewise are variations on related motifs. (p. 115)

Thus what will appear as chosen landscapes in ink painting with echoes in earlier poetry and written discourse becomes via photography a kind of collective visual discourse to which the new ink painting selectively adjusts, as much as to any earlier sets of topics or technical painting tropes with which the motifs were historically associated. Pre-modern forms of transport, largely walking, were involved once the passengers left the trains. The intent to establish "continuity with an aesthetic they perceived as inherently Chinese led the editors to foreground non-modern aspects of landscape appreciation" (p. 129).

Mountains did not simply exist to be mapped by new visualizations in photography, they existed as part of an elaborate historical genealogy of famous or auspicious sites well recorded in texts and provincial gazetteers. Mt. Huang in Anhui had long been the subject of such appraisal but was difficult to get to by earlier means of transportation. But fame did not in itself provide for a contemporary mapping of Mt. Huang, which had been illustrated in the Song dynasty (960–1279) and whose named pines and rocks were the subject of an unillustrated catalogue in 1697 (p. 181). Contemporary travellers such as Zhang Daqian (1899–1983) and his brother Zhang Shanzi (1882–1940) recorded the mountain in the recaptured copy of a painting by Shitao (1642–1707). That is, the photograph of a painting by Shitao was recaptured in a photograph of the actual mountain, which even thus refers in Zhang Daqian's printed text to earlier Tang and Song sources where, "The bean-petal texture strokes of the masters of Tang and Song dynasties can be observed in this rock face" (p. 184).

Mt. Huang's infrastructural access was improved between 1934 and 1937, as part of the activities of the Huangshan Reconstruction Commission's work "to promote economic development in

the drought-struck region” (p. 188). This saw a public relations campaign, an exhibition, and the publication of *In Search of the Southeast*. The book included two scientific travelogues, one by the painter Huang Binhong (1864–1955) and one by Wu Zhihui (1865–1953). Noth carefully discriminates between the local insider, the conservative view of Huang Binhong, who was born and lived in the area and wrote in literary Chinese, and Wu Zhihui, who had a very different intellectual background as “a prominent anarchist thinker and promoter of scientism” (p. 192), and who also wrote in the vernacular in a contribution which is “at once learned, partial, nationalistic, and ironic” (p. 192). Noth differentiates the different motivations and thought patterns of these two writers, a habit she invaluabley carries on throughout the whole book. The reader is left in no doubt about the complexity of Chinese pictorial discourses, even those close to the conservative position of Huang Binhong.

A further theme Noth develops is the “reinterpretation of painting aesthetics on photography’s terms” (p. 204), seen particularly in the re-adoption into China of Chan (Zen) pictorial aesthetics via the work of Fu Baoshi (1904–1965). Fu studied in Japan and brought back manners which followed the work of the monk-painters Mu Qi (1210?–1269?) and Yujian (late 1200s) whose work had only survived in Japanese collections. This visual manner stimulated photographs by Xu Muru which captured the cloudy and indistinct sea of clouds above Mt. Huang, published in 1935 (illustrated, p. 202). Thus was deprived the all-important marker of literati genealogy, linear brush work, rather than tone and wash.

Noth then moves, in Chapter 6, to interrogate how Huang Binhong’s “observations of actual landscape topographies informed his interpretations of ancient methods” (p. 227). This is the most complex chapter and tracks and re-tracks the various links between an artist’s personal history, visual memories from travel visits to the site in person, photographs for railway publicity, photographs for artistic reference, worked up relief prints carved in wood, plano-type lithographs, collotypes, brief travel sketches, worked up sketches, and finally paintings in various formats. The marker artist is Huang Binhong, whose images are claimed by Noth to be “both personal and representative” (p. 231). Even though his work was admired and influential, one doubts whether his relation to past Chinese pictorial discourses and present reprographic technologies could be entirely indicative for others. Noth indicates via reference to Claire Roberts’s PhD thesis (2014),⁵ that in the woodblock-printed *Binhong’s Travel Album* of 1934, “The stark and slightly stiff black outlines and the dots that appear to have been hatched on to the paper with the brush both anticipate and emulate the work of the carving knife” (p. 234). Maybe the greater availability of collotype and photo-lithographic reproduction in the 1910s–1920s made the artists more aware of the consequences of the reprographic medium

to be used, and they thought more obviously about their brushwork effects according to the mode of reproduction they knew would be employed. Features of the ostensible motif, Mt. Huang, then become absorbed into the technique.

The uniform movement of the hand conveyed in the brushwork imbues the mountain with an organic character rather than a metallic one. The organic structure which serves to unify as well as rhythmise the composition characterises many leaves in the album [of sketches from Mt. Huang ca. 1930s]. Consequently, it serves to unify the leaves into a coherent whole, while de-emphasizing the natural features of Mt. Huang: the ‘strange pines and fantastic peaks’ are absorbed into Mt. Huang’s brushwork. (p. 256)

In the 1930s this “practice as discourse” anticipates Huang Bin-hong’s late work “where the process and the means of painting – the lines and the dots of the texture, the movement of the brush, and the handling of the ink – become the main focus of the picture” (p. 261). Already in *Sutra Chanting in Deep Mountains* of ca. 1935, “the painting is still tied to a specific place by means of the inscriptions, but the site becomes the foil for the performance of painting” (p. 297).

In the epilogue, Noth examines “Landscape Painting in Times of War”, beginning with some distorted mountain views by Yu Jianhua and ending with the painterly landscape photographs of Lang Jingshan. Because Noth is positioned to accept the neo-traditionalism of *guohua*, she does not ask if Yu Jianhua’s paintings implied a surrealist horror, or a barely suppressed nihilism.⁶ Or was the stylistic development of Chinese photography itself impeded by Lang Jingshan’s interest in conjuring “Chinese pictorial” effects in his landscape and other external views?

Noth has written a comprehensive and insightful series of analyses on the problems of landscape painting and its practitioners at the junction of intermediation via photography, and on the need to proclaim and reinforce the continuity of “Chinese landscape painting”. Because of its detail and precise analysis this text will be an important reference for some time.

⁶

Julia Andrews and Shen Kuiyi have written widely and incisively on the transformation of Chinese painting in the 1920s and 1930s during which a new national painting or *guohua* was formed. See *inter alia*, The Golden Age of *guohua* in the 1930s, in: Julia Andrews and Shen Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley, CA 2012, 93–109; The Traditionalist Response to Modernity. The Chinese Painting Society of Shanghai, in: Jason Kuo (ed.), *Visual Culture in Shanghai, 1850s–1930s*, Washington 2007, 79–93. See also Julia Andrews, Japanese Oil Paintings in the First Chinese National Fine Arts Exhibition of 1929 and the Development of Asian Modernism; Shen Kuiyi, The Japanese Impact on the Construction of Chinese Art History as a Modern Field. A Case Study of Teng Gu and Fu Baoshi, both in: Joshua F. Vogel (ed.), *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, Berkeley, CA 2012, 181–214 and 228–244. More recently see Maeda Tamaki, “National Painting” Unbound. Modernizing Ink Painting in the Sino-Japanese Art World, in: Tomizawa-Kay Eriko and Watanabe Toshio (eds.), *East Asian History in a Transnational Context*, London 2019, 188–208; and Maeda Tamaki, Rediscovering China in Japan. Fu Baoshi’s Ink Painting, in: Josh Yu (ed.), *Writing Modern Chinese Art. Historiographic Explorations*, Seattle 2009, 70–81.

Yet there are issues which should be mentioned as worthy of further examination. Quite obviously the notion of who or what was “Chinese” was altered when a new, more direct, and hypothetically culturally unmediated techne in photography was available for showing this. Portraiture was a genre denigrated by the literati until the end of the nineteenth century, even before we consider its manifest nineteenth-century relation with early Chinese photography.⁷ All the “neo-traditional” painters and their critical interlocutors were the subject of photographic portraits, many of which were recorded in contemporary studies, so what was the consequence of being seen by others for the act of seeing with authentic “Chinese” eyes? How was photography an active practice for these artists, not simply a technical field for the passive representation of nature, and did that have consequences for their painting, or what they painted?

Travel to and photography in unusual places may be in the nature of modern life. The extension of travel and the atavism of paintings centred in sites pictured earlier in painting or reproductive discourses, and in the aesthetic genealogy of “Chinese painting” through the selection of paintings which typified these sites, meant that “Chineseness” could be subject to interrogation and variation. This opened up a new field of competitive self-definition by artists and for their works. The modernity of *guohua* must have been constituted in a manner similar to restoring Victorian water colours to a present-day Summer Academy show. Many audience members will think the re-appearance and transformation of such works is natural, but what researchers such as Noth show time and again is that they are a structured product of history. Perhaps only great masters, like Huang Binhong, are allowed to break through history’s constraints.

Huang Binhong was supremely confident in his art, and he did not care that his works were not to the liking of others. He lived frugally and on his own terms, particularly in old age. He understood the enormity of the dramatic political changes taking place, particularly in the late imperial and post-imperial period when the world of the traditional Chinese scholar-bureaucrat was dismantled and after 1949 when the social structure of the country was turned upside down.⁸

Huang Binhong stood at the cross-roads of historical worlds. This may be a condition of interstitiality, which, despite his “neo-traditional” formation, may be another reason why, in the techne of art, intermediality functions at the cross-over between different types

⁷

See Robert Wue, Picturing the Shanghai Artist. Subjects and Audiences, in: id., *Art Worlds. Artists, Images and Audiences in Late Nineteenth Century Shanghai*, Honolulu 2014, 159–214.

⁸

Claire Roberts, *Friendship in Art. Fou Lei and Huang Binhong*, Hong Kong 2010, 196.

of practice. These all have genealogies which allow exchange, or at least suggest different sorts of parallel development. No one could have been more aware of this than Fou Lei, the art critical friend of Huang BinHong, in his appraisal of *guohua* from a modernist sensibility. But the ravaging of Fou Lei's collection, and he and his wife being driven to suicide during the Cultural Revolution,⁹ were tragedies which the Maoist national (re-)construction of *guohua* should not have forced.

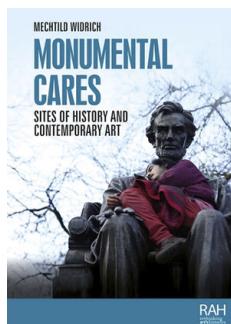
Perhaps Noth will go on to examine what is sincere or authentic in external representation for the artist's internal states across many kinds of discourse, not restricted by the Chinese national construction of *guohua*. Is the state of *guohua* in the 1950s and 1960s a reflection of the politics of the time, despite ostensible state support, or is it a consequence of the very closure – despite much self-proclamation about its openness – which its national construction may have required?

⁹

This suicide is poignantly described in Roberts, *Friendship in Art*, 178.

MECHTILD WIDRICH, MONUMENTAL CARES. SITES OF HISTORY AND CONTEMPORARY ART

Manchester: Manchester University Press 2023, 256 pages with 58 color and 7 b/w ill., ISBN 978-1-5261-6811-5 (Paperback).



Reviewed by
Adair Rounthwaite

The cover image of Mechtild Widrich's *Monumental Cares. Sites of History and Contemporary Art* shows contemporary artist Emilio Rojas curled, apparently sleeping, in the lap of Chicago's seated turn-of-the-century Lincoln monument. The image is strikingly perfect in how it encapsulates not only the book's concerns, but the larger stakes of Widrich's scholarship across the scope of her career. The monument that memorializes the sixteenth president of the United States, Abraham Lincoln, is an embodiment of national pride and authoritative historical discourse through its connection to the country's dominant narrative of its own origins. The large, symmetrically composed sculpture of Lincoln set atop a thick plinth in a park is moreover the type of object that most people think of when they hear the term "monument". Rojas, in this performance entitled *He Who Writes History Has No Memory* (2017–2018), foregrounds the vulnerability of his body and suggests sleep as metaphor for the selective blindness of official history, as the artist literally closes his eyes to the world. At the same time, Rojas's act proposes a subversive and whimsical use of city space and its markers of history through the performance's reference to the opening scene of Charlie Chaplin's *City Lights* (1931), in which Chaplin's

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 571–578

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99106>



goodhearted “tramp” character is found sleeping in the arms of a statue newly unveiled by a pompous mayor. Rojas’s performance thus brings to the Lincoln monument a counterproposal for memorial practice whose web of referentiality crisscrosses media, geography, and the twentieth and twenty-first centuries. The cover image acts as an allegory for the way that traditional monuments and the debates about whether to keep the ones that commemorate racist, violent, and colonial histories are but one thread in *Monumental Cares*. The book addresses those debates but its project is also broader, looking at the power of images and artworks to address violence. The book is also centrally concerned with the kinds of public sphere to which the reception of images and artworks give rise, especially in combination with myriad forms of digital mediation. Widrich elaborates this core focus through six thematically driven chapters which cluster geopolitically diverse artworks and mix highly canonical artists with those who have been marginal to dominant histories.

In the book’s introduction, Widrich posits a straightforward and convincing rationale for why monuments have recently become so contested: they spatialize a connection to history in the present, occupying public space to “crystallize myth or political morality tales *staged as the past*” (pp. 1–2). Monuments are thus key hinges between history on the one hand and present-day conceptions of the public sphere on the other. History, within the scope of the book, appears as a process of collective negotiation across the specific material terrain and discursive channels of the public sphere. Widrich moreover takes the term “monumental” to imply not just large objects in outdoor spaces, but also the way in which addressing history is a collective and not individual pursuit. The monumental thus indexes “both problems too large to be tackled alone, and the making visible to others of our engagement with such problems” (p. 4). In addition to using *monumental* to segue from formal description into a sense of collective ethical imperative, Widrich also employs the concept of *care* as a way of explaining both the material attention and the protection that monuments and sites of atrocity need, and the necessity of present-day political engagement that violent histories demand. In Widrich’s analysis of individual artworks, care can indicate an artist’s investment in a certain problem or history, but it can also describe performance-based or other material strategies for engagement with a site. For example, Emilio Rojas, in another performance entitled *The Grass Is Always Greener and/or Twice Stolen Land* (2014), rolled and unrolled strips of sod over a twenty-five-hour procession from the University of British Columbia south to the Musqueam Community Centre, in commemoration of the theft of the land from Coast Salish peoples. Rojas’s work marked a violent history of colonial land theft while at a material level consisting of care for the grass itself as it disintegrated progressively over the performance, becoming harder and harder to hold together and dirtying the artist’s white clothing.

Care in the current humanities is the epitome of what Mieke Bal described in 2002 as a “traveling concept”, that is, a concept that moves between disciplines, addressing problems specific to each one but also raising questions as it intersects with particular methodologies and disciplinary frameworks. Bal saw such concepts as key to rigorous interdisciplinary inquiry, and as better tools for teaching interdisciplinarity than attempting to teach methods across disciplines.¹ In the past decade, *care* has been deployed in feminist theory, queer theory, and disability studies in ways that address the enmeshment of interdependence with capitalist systems of exploitation and inequality, while simultaneously helping to imagine structures of relationality and survival that might counter those systems and enable new kinds of thriving.² *Care*’s historical association with gendered labor makes it an excellent fit for the dual stakes of celebrating relationality while critically analyzing inequalities in the distribution and valuation of labor. Indeed, Hi’ilei Julia Kawehipuaakahaopulani Hobart and Tamara Kneese posit care as fundamental to social movements as such.³

For Widrich, *care* performs a pivot that lets her broaden the focus of the book from monuments in a narrow sense to broader questions about political engagement, about how to conceive the nature of politically engaged art relative to deep and fundamental past wrongs that cannot be undone by action in the present. This fanning out towards bigger questions of the political nature of art relative to history is grounded in Widrich’s overarching investments in questions of performance and public space, and in her pluralistic model of audience. These investments, and the broader focus on the political nature of contemporary art, set *Monumental Cares* apart from Erin Thompson’s *Smashing Statues. The Rise and Fall of America’s Public Monuments* (2022), which focuses more specifically on monument debates and advocates for the removal of monuments to the histories of colonialism and slavery in the United States. Whereas Thompson takes a position which aims to be morally normative, Widrich sees monument debates less as a problem in search of a concrete solution, than as a heuristic that points towards “the need not just for public commemoration, but for history, and its appearance in public space – [its] ‘obdurate’ material [...] can be many things, forms and sizes, but its materialization

¹ Mieke Bal, *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto 2002, 5.

² For critiques of the oppressive histories inherent in practices of care, see Michelle Murphy, *Unsettling Care. Troubling Transnational Itineraries of Care in Feminist Health Practices*, in: *Social Studies of Science* 45/5, 2015, 717–737 and Evelyn Nakano Glenn, *Forced to Care. Coercion and Caregiving in America*, Cambridge, MA 2010. Nakano Glenn traces the devaluation of care labor to both gendered domestic labor and slavery. For work that sees care as the foundation of radical politics and relationality, see Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, *Care Work. Dreaming Disability Justice*, Vancouver 2019 and Hil Malatino, *Trans Care*, Minneapolis 2020.

³ Hi’ilei Julia Kawehipuaakahaopulani Hobart and Tamara Kneese, *Radical Care. Survival Strategies for Uncertain Times*, in: *Social Text* 38/1, 2020, 1.

is paramount” (p. 208). In this formulation, the creation of history comes across as a process that itself constitutes the public sphere, and that gives rise to various material forms – including but not limited to traditional monuments – that index how understandings of the past have been and continue to be navigated.

Monumental Cares demonstrates both explicitly and implicitly that alongside their diversity of forms, contemporary monuments meet hugely diverse audiences who bring their own histories and experiences to the work. Those audiences may or may not share physical spaces, because images of art, information about sites, and of course historical narratives now circulate so widely online. Indeed, the ways that social media modify the notion of site-specificity is an important contemporary reality with which the book seeks to grapple. It places this analysis front and center in Chapter 1 through a genealogy and resituating of the art historical concept of site-specificity, which contends with a giant in this area: Miwon Kwon’s *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (2002).⁴ Widrich writes that site-specificity, with its emphasis on subjectivity and memory, can constitute an important corrective to official memory discourses and their problematic assumptions about citizenship and belonging. But art historical conceptions of site-specificity also need to be updated to include forms of mediation (particularly, but not only, digital ones; p. 28). Social media are already a key part of contemporary viewers’ sense of commonness and serve as a reminder of the importance of individual agency in accessing history, especially given the fact that certain sites will not signify as authentic to all residents of a particular place (p. 74). Widrich points out that Kwon’s conception of the discursive site “seldom included the techniques of mediation linking the bodies of artists with audiences there and elsewhere” (p. 31). She is also unconvinced by Kwon’s most substantial proposal for the political nature of art: that artists can, without reifying authenticity, use site-specificity to juxtapose “fragments” that reveal the “relational specificity” arising in conditions of ongoing movement and displacement.⁵ Widrich sees this model as too ethically ambivalent and as lacking in specificity (p. 31). Indeed, the example Kwon illustrates at the end of the book, of Gabriel Orozco’s cute reproduction of the skyline of Manhattan with scraps of garbage, photographed against the real skyline, seems to pose less urgent ethical questions than Widrich’s examples in this chapter, such as the stained-glass windows memorializing Confederate general Robert E. Lee that were installed in the Washington National Cathedral in 1953 and are now in storage.

⁴

Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA 2002.

⁵

Ibid., 166.

I agree with Widrich about the deficiency of Kwon's argument when it comes to questions of the ethical and the political, and I would go a step further to argue that this dimension of Kwon's argument is itself a mark of the ambivalent intervention her book made within its own discursive context. The book's reference in its title to "locational identity" is telling in terms of this ambivalence. Arguably, *One Place after Another* was an attempt to take stock of the transformations of the American art world that occurred over the course of the 1980s and 1990s by tracing a lineage going back through Minimalism, which would act as a counterproposal to what Kwon saw as the objectifying nature of identity politics. The evolution of Kwon's thought in this respect can be observed by putting *One Place after Another* alongside the 1993 *October* roundtable "The Politics of the Signifier. A Conversation on the Whitney Biennial". In this conversation, Kwon argues forcefully that art institutions position minoritized artists so that "they have to fulfill a kind of implicit performance contract if they're going to get some time on stage", extracting a supposedly political performance of identity in ways that flatten aesthetic investigation.⁶ Compared to the stance she expresses there, *One Place after Another* comes across as a more nuanced statement that acknowledges the importance of art that grapples with contemporary sociopolitical realities, while still carefully shying away from ideas about authentic sites or identities as the anchors of that engagement. Perhaps in connection with that balancing act, the book also tends to avoid an emphasis on images, whether in terms of image-heavy artworks or in terms of close analysis of documentation images.

Monumental Cares, on the other hand, revolves centrally around images, including photographic artworks, drawings and paintings and their reproductions, documentation photos of performances, and digital images generated by members of the public of subjects ranging from mass protests to site-specific artworks. Widrich is curious about the creation and circulation of images via social media and the kinds of reception they engender, about the tensions between documentation images and site-based live experience, and about artists' engagement with images, especially their acts of image appropriation and use of archival material to create performances. An example of the latter is Romanian artist Alexandra Pirici's evocation in *Leaking Territories* (2017) of the death of eighteen-year-old Peter Fechter in 1962 when he was shot trying to cross the Berlin Wall (p. 36). The book's final chapter is particularly effective in terms of analyzing the sometimes controversial nature of images that remember violence. It revolves around an analysis of an image of Ai Weiwei reenacting the widely circulated photograph of Syrian toddler Alan Kurdi, who drowned in 2015 while crossing the Mediterranean Sea with his family in an overburdened migrant boat. The photograph of Ai's reenactment was taken by Indian photographer

⁶

Hal Foster, Rosalind Krauss, Sylvia Kolbowski, Miwon Kwon, and Benjamin Buchloh, The Politics of the Signifier. A Conversation on the Whitney Biennial, in: *October* 66, 1993, 18.

Rohit Chawla and shown at the 2016 India Art Fair in New Delhi, prompting outrage about the inappropriateness of the image and the commercial context of its initial circulation. Widrich traces discomfort around the image to the corporeality of its reenactment, “since it concerned the restaging of a small child’s body through what we might call the ‘signature’ body of Ai Weiwei, so large, so recognizable, and so full of a certain kind of power and authority” (p. 177). While Ai is known for his political activism on refugee issues, Widrich argues that the reception of this work was in fact shaped by the fact that it wasn’t received as a work of art because of its inseparability with its circulation, as a performance staged for the camera and viewed at the art fair and online.

As opposed to seeing conditions of commercial circulation as polluting or perverting the political quality of the image, Widrich argues that “rampant circulation on the art market is neither new nor a break with traditions of political image circulation” (p. 177). She grounds this argument historically through an analysis of Honoré Daumier’s lithograph commemorating fourteen civilians killed by the National Guard in Paris in 1834. Daumier’s image made the violent killing of innocent civilians palpably present through the strategic combination of different factual elements of the massacre, and the presentation of the bloody scene in the private space of the home (pp. 179–184). It was also first circulated as a form of advertising and fundraising, sent out to the customers of a subscription series of “lithography for freedom of the press” (p. 179). In Daumier’s print, Widrich reads a parallel for the realist rhetoric of Ai’s presentation of the scene of Kurdi’s death as legible and transparent, a mode of realism that she argues is a persistent, viable option in contemporary art (p. 189). Widrich argues that ultimately, the discomfort surrounding Ai’s reenactment of Kurdi’s death may come not from a lack of authenticity, but from an indecision about distance (p. 191). The latter again resonates with Daumier: the staging of a violent scene of public atrocity in a domestic space, and the placement of the viewer as witness to the kind of sight that only either the victims or perpetrators would have had. Ai’s use of his own body to restage a political crime thus both collapses and imposes distance (p. 193), highlighting the powerful yet unstable results of performance in a politically realist mode.

In a moment when deaths such as Kurdi’s are habitual, it is easy to feel that the present is an endless repetition of historical violence. Do contemporary public spheres simply carry forward past violence, whether it be racial, gendered, or economic, and if they do, what power does commemoration ultimately hold? In her analysis of Louise Bourgeois’s monument in Vardø, Norway, to the women burned as witches there in 1662–1663, and the National Monument to Peace and Justice in Montgomery, Alabama, a.k.a. the National Lynching Memorial, Widrich offers a succinct yet poignant way of approaching this question. Monuments make visible how racial violence, colonial domination, and misogyny are as urgent now as in decades and centuries past, “though of course differently mani-

fested and, crucially, articulable in public discourse and art" (p. 93). In this sense, Widrich emphasizes the concrete role of commemoration and in making speakable the hitherto unspeakable. At the same time, she is careful to attend to the ways that commemoration itself can become normative.

This critical perspective comes clearly to the fore in Chapter 2's textured analysis of Holocaust remembrance in Austria and Germany, a practice which has become part of the European political status quo, even as anti-Semitic attacks have increased in frequency and violence. Widrich seeks to analyze the normative dimensions of Holocaust remembrance and its authoritative claims about authentic sites against the grain of diverse populations, and a relationship to live witnessing that changes as time moves forward:

how should the history of the Holocaust, for so long considered both unique *and* of universal moral and political significance, be taught today – that is to say, in a time when eyewitnesses have become rare, totalitarian regimes and human rights abuses proliferate, and many residents of Germany and Austria are recently arrived from the Middle East? (pp. 55–56)

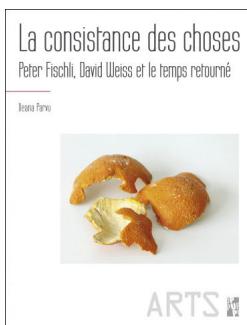
Widrich points out that a common mode of connecting such diverse audiences to historical violence is to emphasize parallels to people's personal experiences of, for example, ostracization or inequality, which is fundamentally different from binding them through a shared political or aesthetic interest (p. 66). A work which Widrich sees as successful in indexing the experiences of diverse viewers as witnesses to history in a changing present is Yael Bartana's 2021 monument in Frankfurt to the Kindertransport, the evacuation of Jewish children from Nazi territory into Britain. A slow-moving carousel inscribed with phrases of heartbreakingly farewell between parents and children, the monument invites contemplation while literally putting visitors in motion, becoming something that they navigate based on their diverse ages, embodiments, and other factors. In sum, Chapter 2 is a highly nuanced treatment of Holocaust commemoration that carefully unpacks the moral imperatives that fuel its necessity, while also reflecting the critical spirit of artists who have deconstructed its role in the European political status quo – such as Janez Janša, Janez Janša, and Janez Janša's performance as robotic drones charting a GPS-tracked path through the Berlin Denkmal in *Signature, Event, Context* (2008).

Across these widely varied objects of analysis and the histories they commemorate, one of the things that stuck with me the most about *Monumental Cares* was Widrich's particular authorial voice. On the whole, the book seems to resist confidently over-selling the cohesion of its case studies, letting them instead exist together in a way that poses analytical challenges and ethical conundrums for both the author and her readers. As a guide, Widrich seems to be showing us her work, as it were, opening up the text as a space of

active reflection and problematization. While the result may sometimes feel a little wandering, it is also crucial to the ethical voice that she articulates in the text, as someone actively coming to terms with the problems posed by history for contemporary art, in a world where the proliferation and circulation of images and narratives prevents any history from being definitive.

ILEANA PARVU, *LA CONSISTANCE DES CHOSES. PETER FISCHLI, DAVID WEISS ET LE TEMPS RETOURNÉ*

Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence 2021, 232 pages, ISBN 979-1-032-00299-5, [édition libre accès](#).



Recension par
Clara Pacquet

Historienne et théoricienne de l'art, Ileana Parvu s'intéresse aux relations entre objet et matérialité, œuvre et processus dans l'art des années 1960 à nos jours, plus particulièrement dans les pratiques conceptuelles. Les enjeux politiques liés à l'art et au faire, qu'il s'agisse de la partition est/ouest avant 1989 ou du tournant postmoderne des années 1990, viennent compléter ce champ d'investigation, lui-même méticuleusement situé par rapport à des chapitres décisifs dans l'histoire de l'art du XX^e siècle tels que le ready-made ou le constructivisme. L'organisation d'un colloque en 2009 à l'université de Genève, dont les actes furent publiés en 2012 chez Métis-Presses sous le titre *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art*, présentait déjà de manière collective les résultats d'une recher-

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, p. 579–584

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99114>



che que l'auteure ne cesse depuis de poursuivre.¹ Publié en 2021, *La consistance des choses. Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné* s'insère dans cette enquête au long cours. Le livre est issu d'une thèse d'habilitation soutenue à l'Université de Bâle en 2020. Son cœur consiste en une analyse approfondie des répliques d'objets en mousse de polyuréthane réalisées par le duo d'artistes suisses à partir de 1991, et avec lesquelles ils ont créé des installations.

Dans son ouvrage, Ileana Parvu témoigne d'une volonté d'inscrire son propos dans l'histoire non seulement de l'art mais aussi des idées. Elle initie au fil du texte une réflexion philosophique de haut vol à même de venir éclairer les mutations en cours depuis les années 1980, au sein même du processus de représentation, des rapports entre les concepts d'objet, d'espace, de surface, de signe ou encore d'image. Cette précision conceptuelle ne se contente néanmoins pas d'échafauder une brillante théorie de l'œuvre de Fischli et Weiss. Tout aussi empirique, celle-ci se nourrit également d'entretiens que l'auteure a réalisés avec Peter Fischli entre juin 2013 et février 2015. En deux cents pages minutieuses et détaillées, confrontant leurs œuvres avec celles d'autres artistes (Robert Watts, Allan McCollum, Rachel Whiteread, Heidi Bucher, Gabriel Orozco) et des théoriciens (Fredric Jameson, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Guy Debord, Claude Lévi-Strauss et bien d'autres encore), ou encore avec le roman *Les Choses*² de Georges Perec publié en 1965, l'auteure s'applique à saisir les motivations profondes qui ont pu conduire Fischli et Weiss à fabriquer ces copies d'objets poussant la logique mimétique à son paroxysme.

C'est lors d'un séjour à Los Angeles en 1979-1980 que les artistes découvrent le polyuréthane, alors qu'ils élaborent les décors

1

Ainsi par exemple du projet de recherche FNS, accueilli à la HEAD, établissement d'enseignement artistique supérieur où enseigne Ileana Parvu : « Le faire comme cheminement. La technique artistique à l'épreuve du refus du métier dans la pratique contemporaine » (2017-2020), dont est issue la publication *Faire, faire faire, ne pas faire. Entretiens sur la production de l'art contemporain*, éditée par Ileana Parvu, Jean-Marie Bolay, Bénédicte Le Pimpec et Valérie Mavridorakis, Genève 2021. Dans la continuité de ce cheminement, Ileana Parvu participa récemment à la rédaction du catalogue de l'exposition présentée au Louvre en 2022 intitulée *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, avec un texte consacré au « Trompe-l'esprit » dans la section baptisée « Chosier » en fin d'ouvrage. Sous la direction de l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac, cette exposition d'envergure ambitionnait de reconsiderer le genre de la nature morte « depuis les débuts de l'humanité » à l'aune des évolutions contemporaines qui bouleversent notre manière d'interpréter et d'interagir avec les choses, prenant en compte une mutation profonde de la compréhension que nous avons des rapports entre le sujet et l'objet, mais signant également la fin d'une partition excessivement binaire des relations entre « nature » et « culture » (Philippe Descola, Bruno Latour) pour laisser place à une pensée du vivant non récalcitrante aux mélanges et aux hybridations. Ileana Parvu avait d'ailleurs été invitée à venir présenter ses travaux sur les objets en polyuréthane de Fischli et Weiss dans le cadre du séminaire en histoire de l'art de Laurence Bertrand Dorléac à Sciences Po Paris « Arts et sociétés », consultable [en ligne](#). Enfin, il peut être intéressant de citer également ce projet (FNS) : « Un tournant pris vers l'intérieur. Transformations du rapport aux choses dans l'art des années 1980 et 1990, à l'Est et à l'Ouest » qui consistait en une recherche menée en Roumanie entre 2009 et 2010, et qui avait comme objectif une thèse d'habilitation sur « les choses dans l'art des années 1980 et 1990 », dans le contexte d'une partition est/ouest, avant et après la chute du mur en 1989. On comprend qu'une décennie plus tard le projet s'est finalement resserré sur les « choses » produites par Fischli et Weiss en mousse de polyuréthane.

2

Le roman *Les Choses* de Georges Perec (1965) est régulièrement cité par Peter Fischli lors des entretiens avec l'auteure.

d'un film d'horreur à petit budget. Fischli et Weiss commencent à travailler avec ce matériau utilisé par l'industrie cinématographique pour la fabrication d'accessoires et de décors, mais n'y reviendront substantiellement qu'une dizaine d'années plus tard. Ainsi qu'Ileana Parvu l'expose dès la première partie du livre, ces « choses » en polyuréthane artisanalement fabriquées³ fonctionnent à la manière de succédanés ou de simulacres, voire d'images en trois dimensions. Elles ne relèvent aucunement du ready-made. Loin d'être spectaculaires, elles figurent ustensiles, outils, accessoires, récipients, meubles, emballages, contenants en tous genres, matériaux, denrées alimentaires. S'il fallait désigner leur trait commun, ce serait leur statut d'objets banals que l'on peut trouver dans l'atelier d'un artiste ou dans les coulisses d'une galerie. Privées de leur fonction habituelle, ces choses deviennent, une fois sorties de l'atelier, des objets d'art dont le statut paraît sans cesse perturbé par une extériorité signalée par des traces d'usure. Si ces objets semblent au premier regard parfaitement autonomes, puisqu'ils ont perdu tout usage effectif ou toute utilité réelle, la représentation en surface de gestes du quotidien vient remettre en question leur autonomie et dépeindre la vie des objets. De petites erreurs ou des modifications d'échelle peuvent également être introduites, distillant discrètement les indices de leur facticité. Au fil des chapitres, Ileana Parvu converge vers un même constat : ce que les artistes ambitionnent de capturer, c'est la vie elle-même – terme polysémique et phénomène difficilement saisissable –, que celle-ci relève du travail ou du jeu, du labeur, du loisir ou de l'ennui.

Dans une certaine continuité avec l'interprétation de Philipp Ursprung exposée dans son petit opus *Die Kunst der Gegenwart* publié en 2010 chez C.H.Beck dans la collection « Kunstepochen », Ileana Parvu situe le travail de Fischli et Weiss par rapport au post-modernisme tel que défini par Fredric Jameson. Dans son ouvrage publié en 1991 *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Jameson reconnaît dans un ensemble de phénomènes – architecture, vidéo, littérature, théorie, etc. – une logique culturelle à l'œuvre, typique du capitalisme tardif et caractérisée par l'absence de profondeur (depthlessness). Cette superficialité est organiquement liée à un « nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise », « une esthétisation de la réalité » et « la tendance pour nos "représentations" des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent

3

Le polyuréthane est omniprésent dans la vie quotidienne. Il est bon marché et facile à utiliser, bien que toxique : les éponges, les intérieurs de voitures et les isolations des maisons en sont constituées. En utilisant le polyuréthane, Fischli et Weiss utilisent un matériau dont ils mélangent eux-mêmes les composants chimiques, les amenant à faire les mêmes gestes et les mêmes actions que les artisans du bâtiment ou les ouvriers du secteur industriel. Ses caractéristiques physiques sont également essentielles : bien que d'apparence solide, la mousse de polyuréthane est légère et cassante, tout en permettant de produire une imitation optique fidèle des objets (en revanche, une prise en main et l'action de soulever un objet en polyuréthane annule toute possibilité d'illusion). Voir Peter Fischli David Weiss, *How to Work Better* (cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum) éd. par Nancy Spector et Nat Trotman, Munich/Londres/New York 2016, 201 et suiv.

pas nécessairement ».⁴ Lors d'un entretien avec l'auteure, Peter Fischli déclare concevoir sa propre biographie « comme posée à la charnière entre modernisme et postmodernisme ».⁵ Même si elle ne s'applique pas directement au travail qu'il développa avec David Weiss, cette formule souligne l'ancre historique du moindre geste, artistique ou non, et surtout de la vie elle-même (la *bio-graphie*). Concernant la biographie de Peter Fischli, il est intéressant de souligner que son père Hans Fischli était architecte, peintre et artiste, identifié comme héritier du Bauhaus et représentant du « modernisme classique » (*klassische Moderne*). Peter Fischli fut certainement tiraillé entre un modèle historiciste de production et de réception des formes, c'est-à-dire une compréhension historique de la nouveauté et du progrès, et la conscience d'une érosion de ce modèle de pensée et d'action. Selon Jameson, la période postmoderne se caractérise par une tendance à spatialiser à outrance le rapport à l'histoire et exprime un désir irrépressible d'anhistoricité. Plutôt que la profondeur historique, c'est bien la surface et sa capacité à réfléchir qui travaille de l'intérieur l'architecture, mais aussi la photographie.

Le positionnement d'Ileana Parvu est en cet endroit intéressant car, à la différence de Philipp Ursprung qui instaure un lien continu entre la photographie et les objets en polyuréthane de Fischli et Weiss, l'historienne de l'art semble insister sur leur position singulière « entre peinture et sculpture ». En raison de la ressemblance optique totale, Philipp Ursprung reconnaît dans ces objets un geste et une intention photographiques exprimés en trois dimensions. C'est d'ailleurs dans le chapitre consacré aux images, précisément à « l'inconscient photographique », qu'il convoque Fischli et Weiss, les rattachant à l'école surréaliste qui prêtait aux images une dimension performative. Les images partageraient des caractéristiques avec les êtres vivants et échapperaient au statut de « simple » objet. Loin d'être passives, elles seraient à la fois des choses et des actions.

Pareille vision de la vie des images repose plus ou moins explicitement sur l'idée que la valeur d'échange précèderait la valeur d'usage des objets (Baudrillard), affirmant leur nature essentiellement sociale et relationnelle. Si Ileana Parvu ne rejette pas cette sensibilité « animiste » dans la compréhension des objets que sont les images, elle considère cependant qu'il s'agit pour les objets en polyuréthane de Fischli et Weiss – et leur travail proprement photographique vient enrichir encore cette réflexion – d'une recherche qui dépasse la nature performative des images. Selon elle, les artistes suisses s'intéressent davantage à la consistance des choses qu'expriment ces indices d'usage et d'usure figurés sur leurs objets,

⁴

Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris 2007
[première publication en anglais en 1991], 16.

⁵

« Ich begreife meine Biografie eigentlich sehr stark als Scharnier zwischen Moderne und Postmoderne. » Voir Ileana Parvu, *La consistance des choses. Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné*, Aix-en-Provence 2021, 9, note 12.

lesquels « se transforment en choses ». Fischli et Weiss ne refusent pas l'idée que, dans une économie capitaliste, les objets soient transformés en signe, que les besoins soient produits au même titre que les marchandises, et enfin que la valeur d'échange précède finalement la valeur d'usage, mais leur méthode de transformation des objets en choses est l'expression du souhait de dé-corréler l'usage tant du besoin que de la valeur.

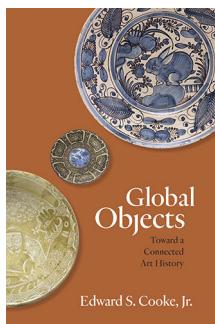
Leur fameux film, *Der Lauf der Dinge* (1987), qui pourrait valoir de manifeste, n'exprime-t-il pas justement le projet de saisir un mode d'être propre aux choses en dehors de toute considération sociologique, voire économique ? Les gestes préparatoires à l'origine de l'enchaînement causal représenté dans le film ne se différencient pas substantiellement des actions des artisans et des ouvriers ; néanmoins, ils semblent ouvrir, plus encore qu'une compréhension performative des choses qui seraient actrices de leur propre existence, un champ de possibles à la fois poétique et burlesque qui passerait par la représentation. Si l'auteure évoque brièvement (p. 111) le film dans un chapitre intitulé « L'usage des choses », c'est pour mieux différencier sa démarche de celle des objets en polyuréthane, soulignant le fait que les artistes ici offrent un rôle déterminé à des choses qui se meuvent dans un scénario pré-écrit, invalidant ainsi la possibilité même d'une vie propre. Pour autant, les signes d'usure figurés sur les objets en polyuréthane ne sont pas moins fabriqués que l'apparence d'autonomie des choses qui s'activent dans *Der Lauf der Dinge*.

En 1991, Jameson publiait son livre *Le Postmodernisme* ; la même année, Fischli et Weiss entamaient leur production d'objets en polyuréthane. Si un artiste semble au premier abord illustrer parfaitement l'efficace de la superficialité, c'est bien Jeff Koons notamment avec ses sculptures issues de la série *Celebrations* (1994–2001). Les deux artistes suisses se sont-ils positionnés à ce moment-là tout à la fois par rapport à Jameson et Koons ? Ileana Parvu n'entend pas répondre directement à cette question, même si elle évoque l'intérêt de Fischli pour Koons exprimé lors de ses entretiens avec l'auteure. Fischli s'intéresse au « trop d'air » des sculptures en acier de Koons, leur apparence de ballons trop gonflés, prêts à éclater, mais certainement aussi faisant écho, d'une tout autre manière, à la nature gonflée des objets en polyuréthane constituée d'une infinité de petites bulles d'air. Aussi, Fischli rappelle le contraste des sculptures « pneumatiques » de Koons avec la série de sculptures noires moulées en caoutchouc massif faites avec David Weiss durant les années 1980, alors que Koons réalisait déjà des sculptures d'objets du quotidien, à l'image de la sculpture en bronze *Lifeboat* (1985). Si Koons semble valider le récit postmoderne élaboré par Jameson, c'est-à-dire celui d'une superficialité généralisée où la valeur d'échange apparaît comme le carburant principal d'une grande machinerie culturelle reposant sur une production sans fin d'images au détriment d'un rapport « réel » à la réalité, le travail artistique de Fischli et Weiss se concentre, selon Ileana Parvu, davantage sur l'épaisseur – qu'il s'agisse d'ailleurs des objets en polyuréthane ou de leurs

séries photographiques ou de sculptures. L'auteure développe ainsi de belles pages sur l'épaississement de la représentation, impliquant une saisie renouvelée des rapports entre le signe et la chose. Loin d'être une reprise postmoderne du ready-made, dont une filiation pourrait être dessinée à partir de Baudrillard et son ouvrage publié 1968 *Le Système des objets*, il s'agit plutôt chez Fischli et Weiss d'une entreprise de complexification de la compréhension de nos rapports aux objets, dans un monde où le fait de consommer ne peut se résumer à une partition sommaire entre la valeur d'usage et la valeur d'échange.

EDWARD S. COOKE, JR., *GLOBAL OBJECTS. TOWARD A CONNECTED ART HISTORY*

Princeton: Princeton University Press 2022, 327 pages with 215 color ill., ISBN 978-0-69118-473-9.



Reviewed by
Yasmine Yakuppur

Cooke provides a stimulating framework of global art in his new book as an alternative to the dominant art historical cannon that champions painting, sculpture, and architecture. Instead, in *Global Objects. Toward a Connected Art History*, Cooke inspects art objects from diverse geographies anachronistically to reveal how interactions in human history materialize in object production. The author analyzes the making, movement, and meaning of art objects mainly from the domestic sphere, shifting focus away from categories of time, space, and medium into nuances of objecthood. Cooke's framework is inherently decolonial and epistemological, as it refuses to use the spatiotemporal categories or the vision-centered approach of Western art history. Challenging the binaries of Western versus Other and "high" versus "low" art in this book, Cooke presents a revisionist approach to global material culture that frames art objects as embodiments of social interactions across space and time.

Published by Princeton University Press, *Global Objects* is catered to an audience greater than art historians and makes material culture studies digestible to individuals who seek to understand objects beyond the traditional fields of Western art history. The

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 585–588

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99113>



book is adorned with figures of 215 objects dating from antiquity to the twentieth century that are attributed across the globe. The diversity of the enticing objects pictured, woven throughout the text, attests that Cooke's book acts in defiance not only of the traditional categories of art history but also of the arbitrary distinction between fine art versus everyday objects in the field. Included in the book is a detailed glossary that describes technical words such as "fritware" (p. 272) and "weft" (p. 276) that enhances the reading experience of the book's non-specialist audience. What is lacking, however, is a comprehensive bibliography, making Cooke's references only accessible through the notes section that is included as a separate chapter at the end.

Global Objects is divided into an introduction, seven chapters, and a conclusion, followed by acknowledgments, a glossary, a notes section, an index, and photography credits. In the introduction, Cooke brings attention to the hegemony of easel painting in Western art history based on values of authorship and visuality that consequentially relegate global objects, made mostly anonymously and for functionality, outside of art museums into those of natural history and anthropology (p. 9). It is here that Cooke mentions his aim to combat the "European misunderstanding of art", which he defines as the prioritization of "the cerebral over the manual, the head over the body, the visual over the haptic and other senses, and the aesthetically autonomous over the socially functional" (p. 9). Presenting functional objects as "active, symbolic agents" (p. 15), Cooke foreshadows that he will argue for a reciprocal relationship between the human and material components of the network of global object production and circulation. In his approach to object-hood, Cooke seems to draw on Bruno Latour's actor-network theory (p. 156) that equates the role of humans to those of objects and ideas in establishing social networks.¹ Elaborating on Latour's theory, Cooke conceives objects to be performances that reflect the "shared values and experience of its maker and user" rather than the passive commodities or "idealized academic archetypes" (p. 57) that they are framed to be in traditional Western scholarship.

The seven chapters of the book are divided into three main sections, tracing the illustrated objects from their (1) making to (2) movement to (3) meaning. The section on making is divided into the chapters "Materials" and "Realization", both of which include subsections of mediums: ceramics, textiles, base metals, and wood. Cooke strongly asserts in his introduction that medium-focused art historians tend to miss the trans material aspect of art production, and accordingly, within these subsections, he notes instances in which processes used in the realization of different mediums influence each other. These subsections on media prove particularly useful in his material-centered approach, as the exceptionally detailed information about the properties of raw materials and how

¹

Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York 2005.

they are fabricated ground the book in the physicality of art. In “Materials”, Cooke places emphasis on raw materials, highlighting that elements have monetary value along finished goods within exchange economies and that knowledge regarding raw materials is acquired experientially instead of scientifically. In “Realization”, the author details the different ways that raw materials are fabricated to become finished objects, framing the process of production as a collective one that is influenced by the properties of the material and “embodies the shared values and experience of maker and user” (p. 57).

The following section on movement is divided into chapters “Circulation and Interchange” and “Function”. In “Circulation and Interchange”, Cooke urges scholars to understand objects within multilayered exchange systems beyond the dichotomies of center and periphery, East and West, or colonized and colonizer. Portable objects and their mobile artists are given agency in these interchanges as part of the same global network, which allows us to combat the Eurocentric notion of linear artistic progress that only happens in centers of production through the artist genius. “Function” aims to topple the modernist idea of “form follows function”, which Cooke disputes as an elitist framework championing the designer over the user (p. 149). The chapter emphasizes that values and meanings of objects are attributed in systems of interchange that can be “both relation and situational” (p. 150), equating the agency to the user to the maker.

Lastly, the section on meaning is composed of three chapters: “Memory and Gift”, “Appearance”, and “Touch”. “Memory and Gift” frames objects as “receptacles of lived experience” and memory, shifting our understanding from “a synchronic [...] to a diachronic one” (p. 183). Rather than viewing art as passive commodities activated by humans, Cooke regards processes of meaning acquisition in connection to material properties and object movement. In “Appearance”, the visual qualities of objects that Cooke aims to deemphasize in his theoretical framework are mentioned, only to argue that aesthetics negotiate initial encounters that should be further understood within broader frameworks of communicating interchanges. Lastly, the chapter on “Touch” concludes with a remarkable epistemological critique of art historians like Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, and Erwin Panofsky, “who equated the history of art with a history of vision” (p. 254). Cooke reinforces a haptic approach in which he regards the finished work as one to be understood through the connection of “the hand and the mind” (p. 236), aiming to dismantle what has been termed “empire of sight” by Susan Stewart.²

The notion of vision as the ultimate sense is a “white, European and Christian perspective that connects race, geography, and even religion to visual literacy and considers reliance on tactility to be an

²

Susan Stewart, “Prologue. From the Museum of Touch”, in: *Material Memories. Design and Evocation*, Oxford 1999, 28.

indication of inferior race, culture, or belief system” (p. 254). Deeming aesthetics the fundamental notion of art and the eye to be its distinguishing sense, the empire of sight creates a hierarchy where Western works made solely for the sake of beauty are valued over functional objects. This dichotomy between what has been termed “universal beauty” and “utilitarian function” by Sally Price views its two sides as “competitive and incompatible”,³ which in turn separates the category of Western art from global objects. Cooke’s preeminence of tactility over vision in his methodology breaks the arbitrary boundary between art and object, and it is therefore consequentially decolonial, working to promote a global art history. The book is as influential in the field of visual culture studies as it is in art history, questioning *how* we see as well as *what* we see.

Cooke’s methodology embodies principles of Alfred Gell’s anthropology of art, which he references in the chapters “Memory and Gift” (pp. 208–209) and “Appearance” (p. 210). As Gell suggests, applying a vision-based approach to non-Western art colonizes global art history into the Western hegemony of aesthetic sensitivity,⁴ which Cooke challenges with his haptic approach in *Global Objects*. In line with Gell, Cooke seeks the subject matter of global art in social relationships and the external world in which objects are produced, used, and circulated rather than the aesthetic sensitivity of Western art theory. The conclusion to be drawn from this book is that artists are not the ultimate creators of works of art, but rather objects have agencies of their own that define their circumstances, created through their relationship with society and environment, use and display, and makers and users. In his concluding chapter, Cooke critiques the passivity assigned to objects in visual analysis (p. 256) and the limitations forced upon scholarship through arbitrary classification systems of Western art history (p. 259). The author proclaims that the shortcomings of applying Western theoretical principles to global objects can be overcome with a “theoretical experimentalism” that ponders on a “horizontal history of the transregional world” (p. 263). Equating the role of the artist to the object to the user and that of the hand and the eye, Cooke’s publication *Global Objects. Toward a Connected Art History* presents a necessary methodological revision to material culture studies in the post-colonial era.

³

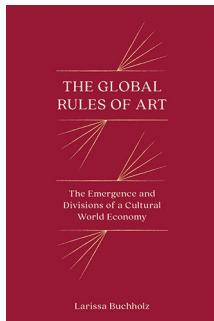
Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 1989, 93.

⁴

Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, New York 1998, 3.

LARISSA BUCHHOLZ, *THE GLOBAL RULES OF ART. THE EMERGENCE AND DIVISIONS OF A CULTURAL WORLD ECONOMY*

Princeton Studies in Global and Comparative Sociology, Princeton: Princeton University Press 2022, 416 pages with 57 b/w ill., 17 tables and 8 maps, ISBN 978-0-6911-7202-6 (Hardcover).



Reviewed by
Kitty Zijlmans

It is a real challenge to read sociologist of culture Larissa Buchholz's book *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*. Because of its extent and depth, the reading was quite an effort but it was equally rewarding. While on the one hand, because of the dense argumentation and the scope in material, geography, and theory it covers, one needs to be on guard at all times not to miss a train of thought or an elaboration; on the other hand, the book is crystal clear in its structure, and oftentimes Larissa Buchholz pauses and either reflects on what has been discussed, or refers back or to what is to come. This gives the reader time to catch her breath.

Now what is the book about? In short, Buchholz demonstrates what happens when – in terms of what the German sociologist and philosopher of social science Niklas Luhmann (1927–1998) elaborated in his dynamic systems theory (1984) – the art system and the economic system clash or converge, or to put it differently, when the two systems start interfering and interferences blur the communication codes. That means that the art system increasingly adapted

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, pp. 589–594

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99107>



to using the monetary discourse of the economic system: to have or not to have, that is, art seen in terms of monetary/commercial and not artistic value. In short: artistic recognition or commercial benefit, art or dollars? But, as Buchholz argues, interestingly, success in the art market does not necessarily have to correlate with artistic value, as the cases of Gabriel Orozco and Yue Minjun show. The relationships between success at the market and/or artistic valuation are much more complex and rely on many factors, that, for clarity, Buchholz has divided into three perspectives on macro, meso, and micro levels, respectively the global expansion of the art world, the careers of worldwide leading artists, and the trajectories of individual artists, brokers, and buyers. Demonstrating how entangled this got in the past four decades and how to unravel again this tangle, is one of Buchholz's achievements.

Set in the contemporary era, Buchholz examines how since the 1980s the contemporary art world expanded and diversified into a cultural world economy, how under the influence of expanding financial markets, cultural brokerage, the biennialization of art, geopolitics, and identity politics oscillating between nationalism and cosmopolitanism, the art world globalized. Before diving deeper into this intricate, multidimensional interconnection of artistic value, cultural distinction, geopolitics, money, and the still relative, if not total, omnipresence of the Western art canon, auction houses, and art galleries/gallerists, first a bit more about the structure of the book and the methods deployed.

The structure is pyramidal and contains three parts. It tapers from the macro level of the global expansion of the art field (Part I: Chapters 2–3), to the meso level regarding the careers of worldwide leading artists and their diversity (Part II: Chapters 4–5), to the micro level, the trajectories of two individual artists, Gabriel Orozco from Mexico and Yue Minjun from China (both born in 1962), as well as their cultural brokers and “those who symbolically or materially appropriate art” – obviously a larger group than just the buyers (Part III: Chapters 6–7). Chapter 8 recapitulates and contests the often alleged assumption that globalization is nothing more than Westernization. *The Global Rules of Art* counters this by introducing a global cultural fields approach, drawing from Pierre Bourdieu’s field theory, of which more later.

Empirically the book is grounded in a vast array of quantitative and qualitative data and mixed-method research design – such as hierachal clustering, historical analysis, content and interpretative discourse analyses, and a biographical case-study method. These are scrutinized in four appendices – which I list here because they correspond with the succession of the parts/chapters and express the methodical scrutiny. Appendix A provides a sampling of International Art Biennials (Chapter 2); B of International Contemporary Art Fairs (Chapter 3), both corresponding with the macro level; C of Elite Artists in the Global Auction Market and Global Exhibition Space (Chapter 5; meso level); and D a Comparative Case Selection (Chapters 6 and 7; micro level). Since a too West-centrist view is

always lurking because it has been the hegemonic gaze, and, albeit discriminatorily, the ‘default’ view for so long, Buchholz takes a second-order observer position (in the sense of Niklas Luhmann), that is, a meta-perspective that enables the researcher to make visible the facts and limitations of the preceding observations. It is a theory-guided observation, and one that is itself the subject of and open to discussion. This gives a clear positioning of the researcher, but offers a less compassionate read because of its more distant tone.

Throughout the book runs a comparative analysis with regard to different cross-border subfields and the poles of a globalizing world, which makes the study even more complex. Furthermore, the study is incredibly rich in detail, amount of research, literature study, references, source materials, and interviews. At times even a bit too detailed, bringing in more concepts, for instance in Chapter 5 (the meso level) “Diversity and Careers in a Dual Cultural World Economy”, in which artists’ careers are distinguished into four “main ideal types of successful careers in the globalizing field”: autonomous (Mid-Garde), semi-autonomous (Consecrated Elite), semi-heteronomous (Winner-Take-All), and heteronomous (Commercial Stars). These indications are elaborated and supported by statistics, so they make sense, but it is just a bit too much to take in at times, and especially to take all this information along with you as a reader to the next chapters. In short, there is much to digest and remember.

It is time now to dwell a little longer on how Bourdieu’s theory of field is interwoven throughout the book, but also disputed and complemented. Whereas the book relies heavily on Bourdieu’s theory of the field of cultural production (cf. *The Rules of Art*, 1992), Buchholz also furthers this model into what she calls a “dual cultural world economy”. This model is clearly explained in Chapter 4, departing from Bourdieu’s theory of field of cultural production (which centers on the *opposition* between artistic recognition and commercial success) and his (later) “market convergence model” – a two-stage pattern based on the assumption that commercial success (“economic capital”) relies on prior approval of art experts first (“specific economic capital”). Buchholz shows convincingly that in studying global dynamics of artists’ recognition, the distinction between art value and commercial success blurs into many shades of “art”–“money” combinations, not just a simple opposition. The art-money spectrum is a complex one, in which not always the market triumphs. Although the contemporary art field’s globalization coincided with the rise of commercial forces, it is Buchholz’s contention that this did not just mean a merger between “high art” and “the market” into one monolithic global art industry; to the contrary, it shows a growing divergence between expert and market selection. I can only support this claim. Even though big money still rules in the sense of prestigious art purchases for major, well-funded museums, art institutions, auction houses, and wealthy art collectors, there is a whole global world out there of artists, artist

groups, and artist initiatives that are highly valued in artistic – and oftentimes societal – terms. Their art makes a difference, not in terms of money, but in terms of effect and affect.

The three levels of the pyramid are not separate fields but are interdependent and transformations that take place have an effect on the macro, meso, and micro levels. To better grasp how this goes, we need to dive a bit deeper into this tension field. At the base of the pyramid is the extending global artistic field under the influence of three major transformations: the worldwide spread of international art biennials and a growing non-commercial exhibition infrastructure for contemporary art since the 1980s; the rise of global discourses in art criticism; and the foundation of new global institutions for artistic evaluation (*inter alia* biennialization, new art prizes, new online artist ranking, a form of global reception). However, although this is a global field in flux, big inequalities and power imbalances are still at play. Galleries in the international art market, although a global ascendance occurs, are still dominated by cities such as New York and London, and international art fairs and big auction houses such as Sotheby's and Christie's still hold major power positions. But, even though these major players are factors that must be taken into account, Buchholz shows that the palette is more diverse.

On the meso level, Buchholz explains how the contemporary art field's globalization may have coincided with the rise of commercial forces, but that this did not result per se in a merger of the formerly divided world of so-called "high art" and "the market" into one monolithic global art industry. In contrast, a growing bifurcation occurs of "expert" and "market" selection systems, as Table 4.1 exemplifies (throughout the chapters are numerous tables and graphs to support Buchholz's claims). Moreover, on the commercial side, regional, national, and global markets operate relatively independently as well as interact and respond to each other, enhancing the accumulation of economic capital in all cases. The global changes at the cultural pole have been less affected by economic forces. Buchholz sees the cultural and commercial global subfields as having drifted farther apart in their infrastructures, geographies, and currencies of symbolic and economic valuation. She argues for seeing globalization in its diversity – perhaps more in tandem with what is also referred to as "mondialization", the more positive response to global changes, taking into account both the equality and the diversity of global citizens, the different phases and paces of regions and communities worldwide.

However, there is a caveat, although artists' careers may circulate transcontinentally, divergent patterns come to the fore. To expand on this, Buchholz introduces the above-mentioned four ideal career types (Chapter 5). Although this does help to understand how economic and symbolic capital have operated along divergent tracks in various geographies worldwide, it is a challenge to keep track of the lines of argumentation of this multi-perspectival approach. It does make clear though, that there is not a one-size-fits-all model, but that the situation differs from region and in time.

Whereas a high degree of globality has become the hallmark of elite careers, so Buchholz affirms, the careers of these artists still depend on being firmly present in a few institutional centers in the global northwest (most particularly New York and London). This conclusion echoes in another study I would like to mention briefly. In his latest and final book on art history titled *The End of Diversity in Art Historical Writing. North Atlantic Art History and Its Alternatives* (2021),¹ James Elkins puts forward that, although the art world is becoming more diverse and inclusive, writing about art is becoming less diverse and more uniform – and this impending uniformity is spreading, largely unremarked. He sees this “how” of art history written in a standard North Atlantic idiom. Obviously, this needs to change, to be diversified, to move away from the center-periphery binary, and needs to look at modernism’s international (read: global) logic, which it had from the start; at the local, regional, provincial, even the parochial; at circulations (see Buchholz); at the local understanding of an artist’s practice; at ‘unfamiliar’ indigenous concepts. In short, the diversity in art historical writing needs to be profoundly explored. Here lies a task for many an art scholar. Even though ‘the West’ is still predominant – in many respects still is the dominant voice – it is not invisible anymore; it is increasingly being challenged, countered, and called to account, and rightly so.

Back to Buchholz. Part III, the micro level, follows and compares the careers of two famed artists: Gabriel Orozco from Mexico and Yue Minjun from China. Although they may be equally known, their paths are as wide apart as their art. Following the two in, respectively, Chapters 6 and 7, the macro, meso, and micro levels are made truly operational, and offer a fascinating read. It is impossible to summarize the elaborate scrutinization of the careers, but highly condensed: whereas Orozco was picked up by influential, mainly Western intermediaries because of his highly conceptual artwork – recognized as such by powerful art galleries (*inter alia* New York) and catering to their reigning aesthetic tastes, at the same time he also extended the Eurocentric art canon, making it more inclusive because of his Mexican background. He was interesting because he was both different (Mexican) and the same (conceptual artist). Minjun can be seen as his complete opposite: his career path (which was not so obvious from the outset at all – read the chapter), as a ‘non-Western’ artist, took a meteoric (commercial) rise because the art market and collectors took an interest in China (changing political-economic status in the global order). In contrast to Orozco, who was valued for his cosmopolitan universalism, Minjun was valued because of his ‘Chineseness’, and because his paintings were recognized as a form of Pop Art. Not Orozco’s cosmopolitan universalism but a universal legibility nevertheless. So, in both cases ‘the West’ still had a big finger in the pie.

1

James Elkins, *The End of Diversity in Art Historical Writing. North Atlantic Art History and Its Alternatives*, Berlin/Boston, MA 2021.

The scope of the book is best reflected in the sub-title “The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy”. What becomes clear is that the two, the rise and disunions, go together, including the pushing and pulling forces on all levels, between the levels, between market and art valuation. What is also clear is how important are the intermediaries (who you happen to know, who happens to pick you up), local differences, and changing tastes. This is an amazingly rich study, with a high level of density, complexity, and nuance, a reference book for now and future generations. With Buchholz in mind, it will be exciting to see how the global art world(s) will change further.

DARIO & LIBERO GAMBONI, DAS MUSEUM ALS ERFAHRUNG. REISE- DIALOGE ÜBER KÜNSTLER- UND SAMMLERMUSEEN

Ästhetik um 1800, 15. Aus dem Französischen übersetzt von Christian Villiger, Göttingen: Wallstein Verlag 2022, 575 Seiten mit 234 Farb-Abb., ISBN 978-3-8353-3971-2.



Rezensiert von
Eva-Maria Troelenberg

Nach einer englischen¹ und einer französischen Ausgabe² erschien Dario Gambonis Band zum „Museum als Erfahrung“ nun in einer elegant von Christian Villiger ins Deutsche übersetzten Ausgabe im Wallstein Verlag. Seit Jahren sind in Gambonis Arbeit zwei Themenkomplexe kontinuierlich präsent gewesen: Die Wahrnehmung als künstlerisches Moment und Fragen der Autorschaft und

¹

Dario & Libero Gamboni, *The Museum as Experience. An Email Odyssey through Artists' and Collectors' Museums*, Turnhout 2019.

²

Dario & Libero Gamboni, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris 2020.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, S. 595–599

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99109>



„agency“ im Museumskontext.³ Im hier vorliegenden Band laufen sie nun auf ebenso kunstvolle wie originelle Weise im großen Format zusammen. Konzepte wie Erfahrung, Neugier und Wahrnehmung, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf die Interaktion zwischen Sammlung, Kuration und Rezeption bezogen wurden, haben die Museumsliteratur der vergangenen beiden Jahrzehnte insgesamt geprägt.⁴ Das Museum als Erfahrung, im Untertitel als *Reisedialoge über Künstler- und Sammlermuseen* angekündigt, bewegt sich mit großer Autonomie in diesem Feld und ist doch im allerbesten Sinn ein ganz anderes Buch. Bereits seine Grundkonstellation fordert die üblichen und leider immer stärker standardisierten Formate wissenschaftlichen Schreibens heraus: Gamboni wählt die Form des Brief- oder vielmehr E-Mail-Wechsels. Als Dialogpartner des Autors begegnet uns, mit etwa gleichem Rede- beziehungsweise Schreibanteil, sein Cousin Libero, von Beruf Architekt. Ausgangspunkt ist der Tod von Liberos Vater, der in einem nicht genau bezeichneten Ort im Tessin eine über mehrere Häuser verteilte, umfangreiche Sammlung von Artefakten hinterlassen hat. Ursprünglich eine „Esposizione della vita contadina“ (S. 12), ist diese Sammlung von Alltagsgegenständen im Lauf der Zeit offenbar immer idiosynkratischer und auch vielfältiger geworden und stellt die Nachkommen nun vor eine Herausforderung: Was soll mit einer solchen Sammlung geschehen? Es ist eine sehr konkrete und konsequent auf die individuelle Erfahrung heruntergebrochene Frage der Überlieferung und der immer wieder neu erforderlichen Interpretation von Kulturerbe, die hier eingeführt wird, ohne auch nur einen einzigen Begriff akademischer Theorie zu gebrauchen. Zugleich leitet das Buch innerhalb weniger Seiten auf eine allgemeingültigere Ebene über, denn der Kunsthistoriker Dario, um Rat gefragt, schickt seinen Cousin Libero nun auf eine Reise: „Ich frage mich, ob es sich für Dich nicht lohnen würde, einige Häuser zu besichtigen, in denen man alles oder Teile dessen aufbewahrt hat, was jemand zusammengetragen hatte, nicht unbedingt, um dich davon inspirieren zu lassen, aber zum Vergleich“ (S. 16). Der Begriff des Museums fällt hier dezidiert (noch) nicht. Es geht also weniger um die Institution als um das Sammeln und Rezipieren an sich – und um den Bezug zum Individuum. So schärft sich der Blick auf eine bestimmte

³

Dario Gamboni, The museum as a work of art. Site specificity and extended agency, in: *kritische berichte* 33/3, 2005, 16–27, hier 16–17; Dario Gamboni, The vision of a vision. Perception, hallucination, and potential images in Gauguin's *Vision of the Sermon*, in: Chris Stolk (Hg.), *Visions: Gauguin and his Time*, Zwolle 2010, 11–28; Dario Gamboni, «Musées d'auteur»: les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales, in: Gianna Mina und Sylvie Wuhrmann (Hg.), *Tra universo privato e spazio pubblico. Case di artisti adibite a museo*, Ligornetto 2011, 188–204.

⁴

Vgl. etwa Constanze Classen, *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*, London 2017; Walter Grasskamp, *Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt*, München 2006; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, CT 2009; Nicholas Thomas, *The Return of Curiosity. What Museums are Good for in the 21st Century*, London 2016; Eva-Maria Troelenberg und Melanie Savino (Hg.), *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, Berlin 2017.

Art von Reisezielen, die im weiteren Verlauf in der Kategorie des „Autorenmuseums“ zusammengefasst werden: Museen, die sich auf das Erbe einer Künstler- oder Sammlerpersönlichkeit beziehen, die einen engen biografischen Bezug aufweisen, mitunter auch Memorialfunktion haben oder gar als Mausoleen ihrer Schöpferinnen und Schöpfer dienen. Auch wenn die Grundprämissen des Buches damit zunächst etwas düster erscheint, die insgesamt 13 Kapitel lesen sich nicht nur als stets tiefgehende und gelehrt, sondern auch als oft amüsante, noch häufiger anrührende Reisegeschichte. Zwischen Januar 2012 und März 2013, so verraten es die jeweils vorangestellten Daten der E-Mails, bewegt sich Libero über Kontinente hinweg systematisch durch eine Vielzahl von Sammlungen und Museen. Zu den prominentesten der besprochenen Museen gehören etwa Sir John Soane's Museum in London (Kapitel 3), das Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (Kapitel 6) oder die Barnes Foundation in Philadelphia (Kapitel 7). Mindestens ebenso breiter Raum wird aber auch vermeintlich weniger zentralen, weniger kanonischen, weniger erwartbaren Sammlungen eingeräumt, etwa gleich zu Anfang dem Museo Vincenzo Vela in Ligornetto, in der Nähe von Liberos Heimatort gelegen (Kapitel 1), dem Museo Diego Rivera Anahuacalli in Mexiko-Stadt (Kapitel 9) oder dem Museum of Jurassic Technology in Culver City (Kapitel 10). Den Abschluss bildet Orhan Pamuks „Museum der Unschuld“ in Istanbul (Kapitel 13). Nach dessen Besuch findet Libero eine Lösung für die Sammlung seines Vaters, die Elemente von Bewahrung, Neuanordnung, Zerstreuung, Verwertung und Erinnerung vereint – und er beschließt, seine Museumsbesuche weiterzuführen: „Wie Du sicher festgestellt hast, bin ich auf den Geschmack gekommen.“ (S. 475).

Die Leserin nimmt an dieser anregenden Reise also mittels eines Austausches ausführlicher schriftlicher Nachrichten teil, in denen Libero von seinen Museumsbesuchen berichtet und Dario vor- oder nachbereitend kontextualisiert, häufig auch in Erinnerung an eigene frühere oder aktuelle Besuche derselben Orte. Von diesen Besuchen steuert der Autor auch Fotografien aus seinem reichhaltigen Archiv bei, die den Illustrationsteil des Buches tragen. Wie beiläufig wird hier eine weitere Sammlung eingeflochten, die persönliche Bildersammlung eines Kunsthistorikers – sie ist als Grundlage des gesamten Unternehmens womöglich ebenso bedeutend wie die „Esposizione della vita contadina“ als Initialzündung und die weit verstreuten „Autorenmuseen“ als Schauplätze. Insgesamt verrät das Buch im Sub- und Paratext viel über den Beruf des Kunsthistorikers und seine Weltläufigkeit: Dario meldet sich zumeist vom heimischen Schreibtisch in Genf, aber immer wieder auch von anderen Orten, an die ihn verschiedene Verpflichtungen und Interessen geführt haben, von Mumbai über Einsiedeln und Nürnberg bis nach Los Angeles und Rom.

Es wird zunächst nicht unmittelbar offengelegt, inwiefern diese Konstellation des Reisedialogs eine Konstruktion ist. Es ist eine aktualisierte Anlehnung an das Genre des Briefromans, und sie

funktioniert erstaunlich gut, obwohl oder vielleicht sogar weil man sie rasch durchschaut: Schon im ersten Kapitel wird klar, dass Libero als Alter Ego Darios zu verstehen ist, dass beide trotz gelegentlicher Meinungs- und Deutungsunterschiede im Wesentlichen im selben Duktus sprechen.⁵ Dennoch, die Präsenz zweier Erzählerinstanzen, verteilt auf die Rollen des Kunsthistorikers einerseits und des auch urbanistisch denkenden Architekten andererseits, erlaubt eine nuancierte Darstellung, in der das Grundthema der Wahrnehmung immer wieder variiert erscheint. Dieses Grundthema ist stets geknüpft an die Bedingungen und auch Kontingenzen von Bewegung in Zeit und Raum. Reise und Erinnerung gehören untrennbar zusammen und beide verändern Wahrnehmung und Perspektive – man spricht also ohnehin nie aus ein und derselben Position. Die *poetic license*, die dem Buch damit insgesamt zugrunde liegt, tut seiner wissenschaftlichen Stringenz dabei keinerlei Abbruch. Überall, wo es um Beschreibung, Kontextualisierung und Interpretation der besuchten oder erinnerten Sammlungen geht, werden eigene Betrachtung und wissenschaftliche Hermeneutik präzise zusammengeführt. Sparsam, aber wirkungsvoll führt Gamboni auch theoretische Ansätze explizit ins Feld – etwa, wenn am Beispiel der Sammlung Schack in München der Begriff der Authentizität mit Alfred Gells Theorie der *agency* eingeführt wird (S. 121). Auf diese Weise erhält das Buch ein stringentes, aber nur an wenigen Stellen vordergründig sichtbares theoretisches Gerüst. Dieses Gerüst trägt die durchgehend lebensweltlich orientierte Hauptzählung, in der es um Wahrnehmung und Erfahrung geht. Quer durch diese Hauptzählung hindurch lassen sich mehrere wiederkehrende Motive ausmachen. Besonders deutlich ragen die Motive von Vergänglichkeit, Tod und Erinnerung heraus, die stets eng verbunden sind mit Nachlass, Spur und Repräsentation. Das Nachdenken über Museen und das Nachdenken über Bilder gehen hier in einer gemeinsamen Phänomenologie auf. Einen expliziten Bezug zu Roland Barthes habe ich nicht gefunden, dennoch erinnerte mich Gambonis Blick auf den Sammlungstyp des „Autorenmuseums“ bisweilen an die Grundprämissen der „hellen Kammer“:⁶ der Tod als Auslöser, die Bedeutung und die Grenzen medialer Repräsentation, der Zugang zum Gegenstand über *studium* und *punctum*.

An keiner Stelle wirkt der Band rückwärtsgewandt oder kulturstessimistisch. Im Gegenteil ist das Motiv der Renaissance im besten Sinn von Wiedergeburt und Nachleben durchgehend als dynamisches Widerlager auszumachen. Deutlich wird dies etwa, wenn sich Libero und Dario angesichts der Sammlung von Isabella Stewart Gardner über die im Museumskontext stets naheliegende

⁵

In Gambonis bisherigen wissenschaftlichen Publikationen erscheint der Autor als Dario Libero Gamboni.

⁶

Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 2014 (Originalausgabe 1980).

„Metapher der Versteinerung“ (S. 188) austauschen – und zum Schluss gelangen, dass auch die Belebung des Museums immer eine Betrachterposition voraussetze, die sich auf die „unerschöpfliche Matrix für Beziehungen und Gedanken“ einlassen muss (S. 188). In seinem Essay „The Return of Curiosity. What Museums are good for in the 21st Century“ formulierte Nicholas Thomas vor einigen Jahren, wie ein solcher Ansatz regelrecht zur Methode für Gegenwart und Zukunft werden kann. Im Kapitel “The Collection as creative Technology” schreibt Thomas:

Collections do [...] represent the histories of their own formation and the wider histories of art, science and travel that stimulated that formation; they are powerful, if awkward, instruments for the interpretation of those wider histories as well as of conditions and processes of other kinds.⁷

Die vorliegende deutsche Übersetzung von Gambonis Band bezieht sich ohne Aktualisierungen oder Ergänzungen auf den Originaltext, der vor etwas über einer Dekade entstanden ist. Der Band repräsentiert somit nicht den letzten Stand der Museologie. Gesellschaftliche Umwälzungen wie etwa die COVID-19-Pandemie oder die Black-Lives-Matter-Bewegung, deren Auswirkungen und Perspektivenwechsel sich auch in musealer und kuratorischer Praxis niedergeschlagen haben und weiterhin fortwirken, können in einem Reisedialog aus den Jahren 2012–2013 nicht berücksichtigt sein. Das Buch behält trotzdem auf übergeordneter Ebene grundlegenden Aktualitätswert: Es nimmt die Rezipientin ernst, es dezentralisiert museale Geschichte, es lenkt den Blick auf die Geschichten hinter den Gegenständen. Damit sind drei zentrale Voraussetzungen benannt, mit denen die Historiografie der Museen relevant für Gegenwart und Zukunft werden kann. Darüber hinaus ist es einerseits eine beeindruckende Summe einer Forscherbiografie – und bleibt andererseits offen für weitere Dialoge mit anderen Sammlungen, anderen Orten, anderen Erinnerungen und weiteren Leserinnen und Lesern.

7

Thomas, The Return of Curiosity, 123.

