

JOHANNES GRAVE,
JORIS CORIN HEYDER,
BRITTA HOCHKIRCHEN (HG.)

SEHEN ALS VERGLEICHEN

PRAKTIKEN DES VERGLEICHENS
VON BILDERN, KUNSTWERKEN
UND ARTEFAKTEN

BIELEFELD UNIVERSITY PRESS

Johannes Grave, Joris Corin Heyder, Britta Hochkirchen (Hg.)
Sehen als Vergleichen

Johannes Grave (Prof. Dr.), geb. 1976, lehrt Neuere Kunstgeschichte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und ist Projektleiter im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Seine Forschungen konzentrieren sich auf die Kunst um 1800, die Frührenaissance sowie bildtheoretische Fragen.

Joris Corin Heyder (Dr. des.), geb. 1981, arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Arbeitsbereich Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte der Universität Bielefeld. Im Rahmen seines Habilitationsprojekts geht er im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens« derzeit der Frage nach dem Imperativ des vergleichenden Sehens in kennerschaftlichen Praktiken zwischen dem 17.-19. Jahrhundert nach.

Britta Hochkirchen (Dr. phil.), geb. 1982, ist Akademische Rätin am Arbeitsbereich Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld und Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Sie forscht zu kuratorischen Praktiken des Vergleichens in Kunstaustellungen und zur französischen Kunst im Zeitalter der Aufklärung.

Johannes Grave, Joris Corin Heyder, Britta Hochkirchen (Hg.)

Sehen als Vergleichen

Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten

Dieser Band entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereichs (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern« (Teilprojekt Co1 »Bild-Vergleiche. Formen, Funktionen und Grenzen des Vergleichens von Bildern«).



SFB 1288
PRACTICES OF
COMPARING

Funded by



Deutsche
Forschungsgemeinschaft
German Research Foundation

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Bielefeld University Press.

An Imprint of transcript Verlag

<http://www.bielefeld-university-press.de>

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5416-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5416-9

<https://doi.org/10.14361/9783839454169>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Blickwechsel: Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht

Eine Einleitung

Johannes Grave/Britta Hochkirchen 7

Farbe und Kennerschaft

Joris Corin Heyder 27

Klassizismus, Weltkunst und die Verführungen des Bildvergleichs

Hans C. Hönes 51

Dekorative Beliebigkeit oder anregende Offenheit?

Vergleichspraktiken und Pendantbildungen

in der französischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts

Johannes Grave 81

Die Große Galerie des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn auf Schloss Weißenstein in Pommersfelden als Vergleichsanordnung

Robert Eberhardt 107

Im Referenzraum der Zeiten

Kuratorische Praktiken des Vergleichens in der Ausstellung

Time is Out of Joint in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e

Contemporanea in Rom

Britta Hochkirchen 127

Relationalität statt Kulturvergleich

Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum

Sophia Prinz147

Harun Farockis Schnittstelle

Die filmische Montage als eine Praxis des Vergleichens

Eva-Maria Gillich/Helga Lutz 189

Ein Blick zurück

Zur Unhintergebarkeit des Blickwechsels
beim vergleichenden Sehen

Joris Corin Heyder 207

Autorinnen und Autoren..... 215

Blickwechsel: Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht

Eine Einleitung

Johannes Grave/Britta Hochkirchen

1. Bild-Vergleiche: Verkettungen von Praktiken, Akteuren und Objekten

Zu einem »Imperativ«¹ ist das Vergleichen von Bildern und Kunstwerken nicht erst mit der disziplinären Etablierung der akademischen Kunstgeschichte geworden. Dass eine eingehende Betrachtung, korrekte Einordnung und angemessene Bewertung von Kunst ohne vielfaches Vergleichen kaum denkbar sei, bildete vielmehr schon das Credo der *connoisseurs* des 18. Jahrhunderts, d.h. jener Kunstkenner, die bei allen Unterschieden in Erkenntnisinteresse und Selbstverständnis einige grundlegende Praktiken des späteren akademischen und musealen Diskurses der Kunstgeschichte vorprägten. In seinem *Cours de peinture par principes* von 1708 betont Roger de Piles mehrfach, dass sich der Wert von Kunstwerken allein über den Vergleich erschließe.² De Piles formuliert damit früh den Leitgedanken einer Kunstkennerschaft, die in ständig neuen Vergleichen ein stummes, implizites Wissen erwirbt, dessen Differenziertheit und Nuanciertheit von keiner Kunsttheorie eingeholt werden kann, weil es sich der Versprachlichung entzieht. Jean-Baptiste Dubos knüpft nicht

1 Heinrich Dilly, Einleitung, in: Hans Belting et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, 7-16, hier 12.

2 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, 262: »La comparaison fait valoir les choses, et ce n'est que par elle qu'on en peut bien juger.«; 355: »En Peinture comme en autre matiere, les choses ne valent que par comparaison. La pratique et l'experience rendent savant en cette partie.« – Vgl. auch Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris 1677, 34f.

nur daran an, wenn er betont, dass ein Urteil über die Qualität eines Gemäldes Vergleiche voraussetze,³ sondern er beschreibt auch die Herausbildung eines spezifischen durch Vergleiche verfeinerten Geschmacks. Erst dieser »goût de comparaison« ermögliche es dem Kenner, über den Vergleich zwischen direkt zugänglichen, nebeneinander zu sehenden Werken hinauszugehen und ein Gemälde mit der Erinnerung an früher betrachtete Bilder in Beziehung zu setzen.⁴ Der »goût« beruht mithin auf bereits vollzogenen Vergleichen und ermöglicht auf diese Weise weitere, komplexere komparative Praktiken. Bei Jonathan Richardson lässt sich beobachten, wie das kennerschaftliche Vergleichen dezidiert auf Zuschreibungsprobleme bezogen wird und nicht nur der wertenden Beurteilung vorarbeitet.⁵ Und Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville greift sowohl für die Unterscheidung von Qualitäten und für die Differenzierung zwischen Originalen und Kopien als auch für Fragen der Zuschreibung auf das Vergleichen zurück.⁶

Diese auf den ersten Blick hochspezialisierte Praxis des kennerschaftlichen Vergleichens dürfte im 18. Jahrhundert keineswegs gänzlich neu gewesen sein. Vielmehr wurde nun häufiger ausdrücklich dargelegt und erläutert, was sich zuvor vornehmlich implizit, eben im Tun, nach und nach etabliert und verbreitet hatte.⁷ Zudem fügte sich das kennerschaftliche Vergleichen in eine visuelle und ästhetische Kultur ein, die ohnehin in hohem Maße zu Vergleichen anregte. Dabei ist nicht nur an konkurrierende und einander überbietende Formen herrscherlicher oder kirchlicher Repräsentation mit den Mitteln der Kunst oder an die seit der Renaissance gepflegte

3 Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, 2 Bde., Paris 1719, Bd. 1, 680: »La perfection du dessein et celle du coloris sont des choses réelles et sur lesquelles on peut disputer et convenir à l'aide d'un compas ou de la comparaison.«

4 Dubos, *Reflexions critiques*, Bd. 2, 378 : »Mais pour acquérir ce goût de comparaison qui fait juger du tableau present par le tableau absent, il faut avoir esté nourri dans le sein de la Peinture. Il faut principalement durant la jeunesse avoir eu des occasions frequentes de voir des tableaux dans une assiete d'esprit tranquille.«

5 Vgl. Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship, in: *Art history* 7 (1/1984), 38-56, bes. 47f.

6 Vgl. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* [1745], Paris 1762, Bd. 1, XLVI u. LXXVII (*comparaison*) sowie XLVIII u. LXXIX (*confrontation*).

7 Vgl. etwa die Praktiken, die Mancini in seinen im frühen 17. Jh. entstandenen, aber erst im 20. Jh. publizierten *Considerazioni* beschreibt; Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi und Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956-1957.

Debatte um den Paragone der Künste zu denken.⁸ Vielmehr fällt die erste Hochphase kennerschaftlichen Vergleichens mit einer Zeit zusammen, in der sich ältere Präsentationsformen, die ihrerseits auf Vergleiche zielen, stark ausdifferenzieren und nochmals an Bedeutung gewinnen. Die paarweise Zusammenstellung von Bildern – sei es bereits bei ihrer Produktion, sei es nachträglich durch Sammler und Besitzer – erfreute sich im 18. Jahrhundert ebenso großer Beliebtheit wie die Hängung von Gruppen von Bildern nach dem Pendantprinzip. Derartige symmetrische Präsentationen einander in Format, Gattung, Sujet oder Stil entsprechender Bilder dienten nicht allein dekorativen Zwecken, sondern bargen stets auch Anregungen für vielfältige Vergleiche. Sie boten daher ideale Anwendungsfälle für jene Vergleichspraxis, die die Kunstkenner kultivierten. Sowohl die überkommenen Spuren und Informationen zu historischen Galeriehängungen als auch die aus dem 18. Jahrhundert bekannten Bilderpaare lassen darauf schließen, dass in dieser Zeit verbreitete Praktiken der komparativen Präsentation von Kunst zunehmend kreativ reflektiert und originell weiterentwickelt wurden. Daran, dass nun überraschende Zusammenstellungen gesucht wurden, zeigt sich zugleich, welche Stabilität inzwischen die Konventionen erlangt hatten, über die man sich dabei hinwegsetzte.

Bereits im 18. Jahrhundert lässt sich mithin auf exemplarische Weise beobachten, wie eine spezifische Praxis, das vergleichende Betrachten von Bildern, mit den sie propagierenden oder reflektierenden Diskursen, dem Selbstverständnis der Akteure und insbesondere mit entsprechenden materiellen Zurichtungen und Präsentationsformen einherging. Praktiken, die sich zu Routinen herauszubilden begannen und eine *community of practice*, die Kunstkenner, entstehen ließen, traten auch hier gemeinsam mit diskursiven Prägungen sowie materialen und medialen Formatierungen auf, ohne dass sich die zeitliche oder gar kausale Priorität eines dieser Faktoren bestimmen ließe.

Es liegt auf der Hand, dass diese für beide Aspekte – kennerschaftliche Praktiken sowie Formen der Zusammenstellung und Präsentation von Bildern

8 Vgl. etwa Ulrich Pfisterer, Paragone, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. VI, Tübingen 2003, 528-546; Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch*, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013; Christiane Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.

– wechselseitig konstitutiven Zusammenhänge nur unzureichend und unvollständig in den Blick kommen, wenn man allein einem der beiden Stränge nachgeht. Weder eine Geschichte der Kennerschaft noch eine Rekonstruktion von Galeriehängungen, Bilderpaaren und Sammlungsarrangements kann für sich genommen jene enge Verkettung von Objekten, Akteuren und Praktiken erfassen, die für beide Phänomene tragend gewesen sein dürfte. Die dynamischen Entwicklungen, die sowohl die auf Vergleiche zielenden Präsentationsformen als auch die um Vergleiche organisierten kennerschaftlichen Praktiken und Diskurse im 18. Jahrhundert auszeichnen, werden erst aus ihrer Verkettung heraus verständlich. Insofern deutet sich an dem hier skizzierten Beispiel »eine heuristische, historische und praktische *Priorität der Operationsketten* vor den durch sie gestalteten Größen« an, »und zwar vor *allen* beteiligten Größen, seien diese Artefakte, Personen und Zeichen, oder technische Objekte, Praktiken und Wissensformen«⁹. So unmöglich es mithin scheint, einen der genannten Aspekte als Ausgangspunkt aller anderen Phänomene zu verstehen und zu priorisieren, so klar zeichnet sich ab, wie sich die Entwicklungen sowohl im Feld der Kennerschaft als auch im Bereich der Präsentationsweisen und Zusammenstellungen von Bildern gegenseitig zu stabilisieren und voranzutreiben vermochten. Galeriehängungen oder auch einzelne Pendantkompositionen konnten kennerschaftliche Expertise widerspiegeln; zugleich dienten sie dazu, solche Expertise zu erwerben oder zu verfeinern. Mit anderen Worten: Es sind die Verkettungen von Objekten (hier Bildern), ihren Zurichtungen und Arrangements, von spezifischen Praktiken und Routinen im Umgang mit ihnen, von Akteuren mit einem spezifischen Selbstverständnis sowie von Diskursen, die im Zentrum stehen sollten, wenn man versucht, die Bedeutung des Vergleichens für den Umgang mit Kunst im 18. Jahrhundert genauer zu erfassen.

9 Erhard Schüttpelz, Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), 87-110, hier 91f. (Hervorh. im Orig.). Es würde an dieser Stelle zu weit führen, den zitierten Vorschlag ausführlich zu diskutieren, mit dem Schüttpelz u.a. an die Kulturtechnikforschung, die Akteur-Netzwerk-Theorie und die Technikanthropologie André Leroi-Gourhans anknüpft, um ontologisch orientierte oder substanzialistische Beschreibungsmodelle durch einen konsequent relationalen Ansatz zu ersetzen. Für den hier interessierenden Zusammenhang ist vor allem der Leitgedanke der Verkettung und ihrer Relationalität, nicht aber die Idee der Operativität relevant. – Für eine pointierte Kritik vgl. Dieter Mersch, Kritik der Operativität. Bemerkungen zu einem technologischen Imperativ, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 2 (1/2016), 31-53.

Was hier mit Blick auf das 18. Jahrhundert nur sehr thesenhaft skizziert werden kann, bedarf detaillierterer Untersuchungen, um überprüft und genauer nachgezeichnet zu werden.¹⁰ Für ein solches Anliegen bietet sich vor allem ein praxistheoretischer Ansatz an, der sich in seiner nicht-reduktionistischen Heuristik weder vorrangig auf menschliche Akteure und ihre mutmaßlichen Intentionen noch allein auf die Gegenstände von Praktiken oder auf die ihnen zugrundeliegenden sozialen Strukturen und diskursiven Ordnungen konzentriert.¹¹ Mit den Praktiken kommt neben den Akteuren, den Objekten von Handlungen und möglichen Adressaten auch deren vielfältige Situiertheit in den Blick: Praxistheorien widmen daher der körperlich-leiblichen Verankerung von Praktiken, dem praktischem Know-how, den relevanten impliziten Wissensordnungen, den beteiligten Instrumenten, Hilfsmitteln und Dingen sowie Medien, Dispositiven oder auch Organisationen Aufmerksamkeit. Dabei stiften Praktiken nicht allein ein harmonisches oder spannungsvolles Zusammenspiel dieser verschiedenen Faktoren, vielmehr tragen sie erheblich dazu bei, die beteiligten Instanzen zu konstituieren oder zumindest zu stabilisieren und zu formen. Denn es sind verstetigte, relativ stabile Praktiken, die es zum Beispiel ermöglichen, dass sich der Typus des Kunstkenners herausbildet und ein spezifisches Selbstverständnis entwickelt, oder die dazu beitragen, dass bestimmte Formen des Arrangements von Bildern den Charakter von Konventionen annehmen können.

Praxistheoretische Ansätze verstehen sich nicht allein als produktive Heuristik, mit der sich vorschnelle Blickverengungen und Reduktionismen vermeiden lassen. Vielmehr zielen sie darauf ab, die Entstehung und spezifische Ausprägung von sozialen Wirklichkeiten besser beschreibbar zu machen. Insofern Praktiken mehr sind als eine bloße Wiederholung oder Variation von Einzelhandlungen tragen sie dazu bei, Prozesse der Konstitution und Verfestigung von sozialen Tatsachen zu erklären. Zugleich können mit dem iterativen Moment von Praktiken, wie u.a. Andreas Reckwitz betont hat, stets auch

10 Im Rahmen des Sonderforschungsbereichs »Praktiken des Vergleichens« (SFB 1288) entstehen im Teilprojekt »Bild-Vergleiche« (Co1) derzeit zwei Studien, die sich dieser Aufgabe annehmen.

11 Vgl. Johannes Grave, *Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen*, in: Angelika Epple/Walter Erhart (Hg.), *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a. M. 2015, 135-159 (mit Hinweisen zur praxistheoretischen Grundlagenliteratur).

Verschiebungen und Modifikationen einhergehen,¹² die tiefgreifende Veränderungen oder umfassenderen Wandel anzustoßen vermögen. In jedem Fall aber machen Praktiken etwas mit den in ihnen involvierten Instanzen; sie lassen die beteiligten Akteure, Gegenstände, Instrumente, Medien etc. nicht unberührt.

Eine praxistheoretische Annäherung an das vergleichende Sehen lädt daher in besonderem Maße dazu ein, danach zu fragen, welche – oftmals unbeabsichtigten – Folgen das Vergleichen von Bildern nach sich zieht, aber auch welche Eingriffe zuvor bereits erforderlich werden, um überhaupt Vergleiche zu ermöglichen. Während bisherige, stark auf Fragen der Methodik und ihrer Geschichte konzentrierte Untersuchungen zum vergleichenden Sehen vor allem behandelten, zu welchen Zwecken und mit welchen Ergebnissen Akteure den Vergleich von Bildern einsetzen,¹³ lenkt der praxistheoretische Ansatz die Aufmerksamkeit auch auf scheinbar beiläufige, möglicherweise aber folgenreiche Nebeneffekte, die von den Akteuren selbst oftmals gar nicht bemerkt werden, weil mit ihnen schon Vorentscheidungen getroffen sind, bevor die konkrete vergleichende Betrachtung durchgeführt wird.

2. Den Blick lenken: Was macht das Vergleichen mit der Bildbetrachtung?

Dass mit dem vergleichenden Sehen der Prozess der Wahrnehmung selbst erheblich beeinflusst und disponiert wird, ist keineswegs übersehen worden. Bereits in den eingangs angeführten frühen kennerschaftlichen Schriften zeichnet sich ab, dass das unausgesetzte Vergleichen als eine ebenso körperliche wie kognitive Übung verstanden wird, die über den jeweiligen konkreten Vergleich hinaus zu einer Schärfung des Blicks führt. Ein langanhaltendes, differenziertes Vergleichen kann den Betrachter auf Details und Eigenschaften von Bildern stoßen lassen, die bei der Beschäftigung mit allein einem Bild unbeachtet geblieben wären. Das vergleichende Sehen lässt sich seine

12 Vgl. Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4/2003), 282–301, bes. 294f.

13 Vgl. Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010; Ludmilla J. Jordanova, *The look of the past. Visual and material evidence in historical practice*, Cambridge 2012, 207–233; Matthias Bruhn/Gerhard Scholtz (Hg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017; sowie – in globaler und transkultureller Perspektive – Jaś Elsner, *Comparativism in Art History*, London 2017.

Agenda weniger stark von den Vorgaben eines Bildes diktieren und erlaubt es dem Betrachter auf diese Weise, konsequenter von den Gewichtungen zwischen zentralen Motiven und peripheren Partien abzuweichen, die durch die Gestaltung und Komposition des einzelnen Bildes nahegelegt werden. Felix Thürlemann hat das vergleichende Betrachten von Bildern daher als »analytisch-reflektierende[s]« Sehen charakterisiert und von »einer identifizierend-personalen Blickeinstellung« unterschieden, wie sie für die eher einführende Rezeption von Einzelbildern typisch sei.¹⁴ Gerade bei Bildern, die einander in hohem Maße ähnlich sind, kann das Vergleichen zudem auf vermeintlich marginale, unbedeutende Abweichungen aufmerksam machen, die sich bei genauerer Betrachtung als durchaus signifikante Unterschiede erweisen können und zuvor übersehene Qualitäten hervortreten lassen.¹⁵ Wer vergleicht, so scheint sich mit diesen Überlegungen zu bestätigen, sieht mehr, schärfer und besser. Es ist daher auf den ersten Blick nur folgerichtig, wenn die Kunstgeschichte auch heute noch als »eine historisch fundierte Disziplin des vergleichenden Sehens«¹⁶ bezeichnet wird.

Allerdings ist diese partielle Schärfung von Blick und Aufmerksamkeit mit Einbußen an anderer Stelle erkaufte. Denn mit dem Vergleichen handelt sich der Betrachter neue Blickverengungen, Blindheiten und Unschärfen ein. Zu den Blickverengungen zählen jene impliziten Hierarchisierungen und Bewertungen, die Mieke Bal am Beispiel von Ausstellungen aufgedeckt hat, in denen Gemälde von Artemisia Gentileschi zusammen mit Werken anderer Maler präsentiert wurden. Tatsächlich könnte gerade das kennerschaftliche Erbe der Kunstgeschichte, die den Vergleich ebenfalls häufig zur Differenzierung zwischen Original und Kopie, Replik oder Fälschung einsetzt, dazu beigetragen haben, dass komparative Konfrontationen von Bildern oftmals unwillkürlich mit Werturteilen einhergehen, die gerade nicht die Augen für Neues öffnen.¹⁷ Im Fall von Artemisia Gentileschi wurde durch Bildvergleiche

14 Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013, 15.

15 Für ein Beispiel vgl. Johannes Grave, Der semiotische Schatten des vergleichenden Sehens. Zu Goethes Falten-Philologie, in: Bader/Gaier/Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, 273-291.

16 Sergiusz Michalski, *Einführung in die Kunstgeschichte*, Darmstadt 2015, 149.

17 Vgl. Mieke Bal, Grounds of Comparison, in: dies. (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago 2005, 129-167, bes. 129: »[...] comparison has two drawbacks. It quickly becomes a ground for (relative) judgment and establishing hierarchies, and it distracts from looking.«

ihre Abhängigkeit von Caravaggio und Orazio Gentileschi suggeriert. Doch beschränkt sich das Problem nicht auf einzelne Werke oder Künstler. Vergleiche, die *comparata* aus verschiedenen kulturellen Kontexten heranziehen, scheinen in besonderem Maße mit der Gefahr behaftet zu sein, hierarchische Ordnungen schlichtweg zu reproduzieren, anstatt sie aus einer differenzierteren Betrachtung heraus in Frage zu stellen.¹⁸

Neben der impliziten ab- oder aufwertenden Hierarchisierung können Bildvergleiche, wie Peter Geimer dargelegt hat, auch zu voreiligen Gleichsetzungen veranlassen und Scheinevidenzen suggerieren. Der Aufweis von visuellen Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen gewinnt bisweilen eine so weitreichende Überzeugungskraft, dass nicht mehr genauer danach gefragt wird, was in welcher Hinsicht vergleichbar erscheint und welche Schlüsse daraus zu ziehen wären. Kommt es zu einer solchen »Gleichheit aus Versehen«¹⁹, so trägt das gerade nicht dazu bei, an den verglichenen Bildern mehr oder Neues zu sehen; vielmehr »schluckt« der Vergleich in diesen Fällen, so Geimer, »das Spezifische«²⁰.

Auf die im Anschluss an Bal und Geimer skizzierten problematischen Nebeneffekte des vergleichenden Betrachtens von Bildern ließe sich vermutlich mit methodischen Erwägungen antworten. Eine besonnene, reflektierte Anwendung des Vergleichens dürfte in der Lage sein, Automatismen der Wertzuschreibung oder Hierarchisierung zu unterbrechen und Scheinevidenzen aufzudecken, so dass deutlich würde, dass mit so manchem suggestivem Vergleich eigentlich noch nichts gewonnen ist. In diesem Sinne wäre zwischen guten, produktiven und schlechten, weil irreführenden Vergleichen zu differenzieren. Hätte man erst einmal die Kriterien für eine solche Unterscheidung bestimmt, so könnten fragwürdige Anwendungen des Vergleichens aufgedeckt und ausgeschlossen werden.

Doch kann eine dezidiert praxistheoretische Untersuchung des vergleichenden Sehens darauf aufmerksam machen, dass das Bildersehen durch das

18 Vgl. etwa Craig Clunas, *The Art of Global Comparisons*, in: Maxine Berg (Hg.), *Writing the History of the Global: Challenges for the 21st century*, Oxford 2013, 165-176. – Vgl. auch die abwägenden Überlegungen von Joachim Rees, *Vergleichende Verfahren – verfahrenre Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze*, in: *Kritische Berichte* 40 (2/2012), 32-47.

19 Peter Geimer, *Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen*, in: Bader/Gaier/Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, 45-69, hier 50.

20 Geimer, *Vergleichendes Sehen*, 65.

Vergleichen deutlich stärker und tiefgreifender geformt und verändert wird – und zwar auf eine Weise, die sich durch methodische Vorsichtsmaßnahmen kaum eingrenzen lassen. Denn das Vergleichen strukturiert und diszipliniert in erheblichem Maße den Wahrnehmungsakt selbst – noch bevor sich Fragen der Interpretation oder der Beurteilung in den Vordergrund drängen.²¹ Auf folgenreiche Weise richtet das Vergleichen auf einer handfesten körperlichen und dinglichen Ebene die Konstellation ein, in der Bilder und Betrachter zusammenkommen. Die Absicht, einen Vergleich durchzuführen, impliziert nicht allein, dass der Betrachter sich mindestens zwei Bildern und eben nicht ausschließlich einem Objekt zuwendet. Vielmehr legt das Vergleichen mit der Wahl einer Hinsicht (Sujet, Komposition, Stil, Kolorit oder dergleichen) fest, welche Aspekte des Bildes bewusst in den Blick genommen werden. Es trifft auf diese Weise eine Vorentscheidung darüber, ob das Interesse primär der Erscheinung des im Bild Dargestellten (und damit der Transparenz des Bildes) oder aber den sinnlich-anschaulichen Eigenschaften der Darstellungsmittel und des Bildträgers (der Opazität des Bildes) gilt. Vor allem aber erfordert das Vergleichsinteresse einen mehr oder weniger regelmäßigen Wechsel der Konzentration auf das eine oder das andere Bild. Das vergleichende Sehen gibt dem Vollzug der Wahrnehmung daher ganz unvermeidlich eine eigene Rhythmik und Gliederung, durch die andere Formen der Betrachtung verunmöglicht werden. Nicht selten wird dabei auch darüber mitentschieden, welchen räumlichen Abstand der Betrachter zu den Bildern einnimmt. Das Vergleichen wird den Betrachter darüber hinaus dazu tendieren lassen, halbwegs klar umrissene und isolierbare Einheiten oder Elemente im Bild, also bestimmte Motive oder Details, zu fokussieren, um so innerhalb des umfassenden Bildvergleichs kontrollierbare und handhabbare Binnenvergleiche durchzuführen. Diese Tendenz leistet im Zusammenspiel mit der Rhythmisierung des Blicks einer Partikularisierung der Bildwahrnehmung Vorschub. Das dem Vergleich unterzogene Bild droht gleichsam in einzelne Elemente zu zerfallen.

Wie jede gute Methode reguliert das vergleichende Betrachten den Handlungsspielraum und minimiert die Folgen von Kontingenzen oder situativen Einflüssen. Allerdings sind diese Effekte kaum je bedacht oder problematisiert worden – vermutlich, weil es am Bewusstsein für die Bedeutung fehlte, die dem zeitlichen Verlauf des Bildbetrachtens zukommen kann. Dabei

21 Vgl. auch Grave, Vergleichen als Praxis, 150f.

greift die Eigenlogik des Vergleichens tief in die Temporalität der Bildwahrnehmung ein.²² Bilder lassen ihren Betrachtern häufig viel Freiraum für eine schweifende, sprunghafte, fokussierende oder verweilende Blickführung, stets aber ermöglichen sie – und bisweilen verlangen sie gar – einen zeitlich erstreckten, in seiner Prozessualität komplexen Wahrnehmungsvollzug. So sehr dieser Rezeptionsprozess de facto immer auch durch kaum kontrollierbare externe Rahmenbedingungen, situative Einflüsse und individuelle Dispositionen beeinflusst wird, haben Bilder dennoch aufgrund ihrer Darstellung und ihrer Gestaltung erheblichen Anteil daran, welche zeitliche Erstreckung und Gliederung die Rezeption ausprägen kann. Ihnen eignet eine rezeptionsästhetische Temporalität, die freilich bei Praktiken des Sehens, die vor allem externen Vorgaben folgen, weitgehend in den Hintergrund gedrängt wird. Das vergleichende Betrachten von Bildern erweist sich damit als eine Situation, in der wichtige Potenziale von Bildern von vornherein von einer Realisierung im Wahrnehmungsprozess ausgeschlossen werden. Die Erfahrung einer langanhaltenden, die Zeit gleichsam aufhebenden Versenkung in ein Bild ist beim Bildvergleich ebenso wenig möglich wie das Erlebnis, dass ein Bild bei einer längeren konzentrierten Betrachtung zu immer neuen Beobachtungen Anlass geben kann, die sich einander wechselseitig erhellen oder aber untereinander unaufhebbare, produktive Widerstreite ausbilden.

Die je spezifische rezeptionsästhetische Temporalität, die Bildern als ein Potenzial eigen ist, das in konkreten Wahrnehmungsvollzügen zur Geltung kommen kann, wird im vergleichenden Sehen regelrecht unterbunden und stillgestellt. Dass dieser Effekt des Vergleichens bislang kaum problematisiert wurde, könnte selbst eine Folge der erfolgreichen Implementierung des vergleichenden Sehens in der disziplinären Praxis der Kunstgeschichte sein. Weil sich das Fach unausgesetzt des vergleichenden Sehens bedient, sind die Potenziale, die sich mit der rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern verbinden, in der Regel schon eingehegt, bevor sie auffällig werden könnten.

22 Vgl. Johannes Grave, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51-71.

3. Vergleichbar machen: Was macht das Vergleichen mit den verglichenen Objekten?

Das Vergleichen wirkt sich nicht allein auf die Wahrnehmung von Objekten durch die Hervorhebung spezifischer Bildelemente, das Stiften von Ordnungen und Hierarchien sowie die Temporalität des Rezeptionsprozesses aus. Vielmehr vermag eine Untersuchung aus praxistheoretischer Perspektive aufzuzeigen, inwiefern auch die zu vergleichenden Objekte selbst Prozessen der Auswahl, Reproduktion und materiellen Zurichtung unterliegen, um schließlich zu *comparata* innerhalb einer spezifischen Vergleichsanordnung gemacht zu werden. Mit dem praxistheoretischen Ansatz wird die Verkettung verschiedener Instanzen, Akteure, Gegenstände, Instrumente und Medien, insofern deutlich, als dass davon auszugehen ist, dass die *comparata* in ihrer Zusammenstellung, aber auch in ihrer medialen und materiellen Beschaffenheit dem Akt des Vergleichens nicht vorgängig sind. Sie entstehen indes erst in der Verkettung der in das Vergleichen involvierten Instanzen, zudem werden sie durch den jeweiligen situativen räumlichen, medialen und materiellen Kontext geprägt, in dem der Vergleichsakt vollzogen wird.

Bereits durch das Sammeln oder Zusammenstellen spezifischer Objekte werden Vorentscheidungen über die für das Vergleichen überhaupt zur Verfügung stehenden *comparata* getroffen.²³ Der Evidenzcharakter, der dem Vergleich und dessen *tertia* oftmals eigen ist, kann durch die Untersuchung der dem vergleichenden Sehen vorgängigen, im Akt des Vergleichens selbst aber nicht sichtbaren Entscheidungen der Auswahl dekonstruiert werden. Der finalen Entscheidung für zwei oder mehrere Objekte als *comparata* gehen oftmals unterschiedliche Vergleichspraktiken im Prozess des Sichtens verschiedener Objekte voraus, die sich im ‚finalen‘ Vergleich sedimentieren, aber selbst nicht mehr thematisiert werden. Die Selbstauskünfte von Sammlern geben in exemplarischer Weise Auskunft über die langwierigen Prozesse der Entscheidung für ein Werk, die aus zahlreichen Sichtungen und Vergleichen hervorgeht.²⁴ Nicht immer folgt die Auswahl, die überhaupt erst den

23 Zur Sammlung als »zugleich gezielte[m] und kontingente[m] Resultat einer wissenschaftlichen und kulturellen Praxis« vgl. Anke te Heesen/Emma C. Spary, Sammeln als Wissen, in: dies. (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2002, 7-21, hier 8.

24 Siehe bspw. Frances Gage, Exercise for Mind and Body: Giulio Mancini, Collecting, and the Beholding of Landscape Painting in the Seventeenth Century, in: *Renaissance Quarterly* 61 (4/2008), 1167-1207; Stanley Mazaroff, *Henry Walters and Bernard Berenson:*

Vergleich spezifischer *comparata* ermöglicht, der alleinigen Entscheidung des Sammlers. Sie obliegt vielmehr selbst Kontingenzen und Zwängen, da nicht jedes Objekt verfügbar oder auch nur erfassbar ist.

Sind die Vorentscheidungen für die zu vergleichenden Objekte getroffen, kann der eigentliche Akt des Vergleichens jedoch in der Regel noch nicht vollzogen werden. Objekte müssen häufig zuerst bearbeitet oder aber verändert werden, um überhaupt verglichen werden zu können. Zugespitzt formuliert muss eine Vergleichbarkeit hergestellt, müssen *comparata* überhaupt erst geschaffen werden. Hierfür sind oftmals konkrete materielle und mediale Eingriffe nötig, die im Akt des Vergleichens selbst nicht mehr augenfällig, aus praxistheoretischer Perspektive aber zu befragen sind. Bereits im 18. Jahrhundert haben Kenner Reproduktionsgrafiken beschnitten und auf einer Albumseite angeordnet, um so eine Vergleichbarkeit herzustellen.²⁵ Ausgehend von der Vorliebe für Pendants oder gar für die Bildform des Diptychons, können Bildobjekte auch in ihrem Format einander angepasst und in entsprechender Weise im Ausstellungsraum präsentiert werden.²⁶ Es sind solche materiellen Zurichtungen und Anpassungen, die Objekte zu *comparata* werden lassen. Auch in der kuratorischen Praxis des 20. Jahrhunderts kommt es zu Formatanpassungen, um ein vergleichendes Sehen überhaupt erst ermöglichen zu können. Um im Saal 27 der *documenta I* ein Werk von Pablo Picasso aus dem Jahr 1932 demjenigen von Fritz Winter aus dem Jahr 1955 auf zwei eingezogenen Wänden an den Schmalseiten gegenüberzustellen und so einen Vergleich zwischen der europäischen Avantgarde der Vorkriegszeit und der deutschen Nachkriegsmoderne zu initiieren,²⁷ wurde das großformatige Auftragswerk

Collector and Connoisseur, Baltimore 2010; Christopher Baker/Caroline Elam/Genevieve Warwick (Hg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot 2003.

- 25 Vgl. Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014, bes. 144-154.
- 26 Vgl. Christine Taubers Hinweis auf Gerhard Richters Hängung seiner Lack-Hinter-Glas-Tafeln (heutiger Titel: *Sindbad*) als Diptychen in der Ausstellung *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder* (Haus der Kunst, München, 2009). Christine Tauber, »Ceci n'est pas un pendant«. Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare, in: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz et al. (Hg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, 281-300, bes. 291-295.
- 27 Es handelte sich um die folgenden beiden Werke: Pablo Picasso, *Girl before a Mirror*, 1932, Öl auf Leinwand, 162,3 x 130,2 cm, Museum of Modern Art, New York, Gift of Mrs. Simon Guggenheim; sowie Fritz Winter, *Komposition vor Blau und Gelb* (heutiger Titel: *Durchbrechendes Rot*), 1955, Öl auf Leinwand, 618 x 381 cm, Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf, Wadersloh-Liesborn (Leihgabe Fritz-Winter-Haus, Ahlen).

Fritz Winters kurzerhand ›verkleinert‹. Die Leinwand wurde umgeschlagen, um das Werk auf der eingezogenen Wand präsentieren zu können und auf diese Weise mit Picassos Werk vergleichbar zu machen.²⁸

Doch nicht nur am konkreten Material der zu vergleichenden Objekte werden Eingriffe vorgenommen. Oftmals wird das Vergleichen von Bildern anhand von Reproduktionen vollzogen, die in Form von Zeichnungen, Druckgrafiken oder aber Fotografien zuallererst hergestellt werden müssen. Allein die Herstellung einer Reproduktion bedeutet bereits einen medialen Transfer, mit dem immer auch qualitative und materielle Veränderungen einhergehen.²⁹ Dieser Prozess, der dem Akt des Vergleichens vorausgeht, ihm aber auch im Vollzug eingeschrieben bleibt und ihn bedingt, ist häufig mit Praktiken der Vereinheitlichung und Standardisierung verbunden. Um beispielsweise zwei Bilder in einem Buch zu vergleichen, werden ihre Reproduktionen auf einer (Doppel-)Seite auf einer Horizontalen oder Vertikalen platziert.³⁰ Diese spezifische Anordnung wirkt als Vergleichssignal, geht aber meist mit vorherigen ›Bearbeitungen‹ der reproduzierten *comparata* einher. Reproduktionen müssen häufig in ihrem Format einander angeglichen werden, um sie in einer Publikation vergleichbar zu machen. Dadurch verliert das ursprüngliche Objekt als *comparatum* zentrale Charakteristika, die ansonsten eher als

Vgl. Walter Grasskamp, *documenta – kunst des XX. jahrhunderts. Internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel. 15. juli bis 18. september 1955*, in: Simon Großpietsch/Kai-Uwe Hemken (Hg.), *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel 2018, 18-25, bes. 18 u. 21; Charlotte Klonk, *Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe*, in: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010, 131-159, bes. 143; Britta Hochkirchen, *Narrating Art History: Practices of Comparing in Exhibitions and Written Surveys with regard to documenta I*, in: Martin Carrier/Rebecca Mertens/Carsten Reinhardt (Hg.), *Narratives and Comparisons. Adversaries or Allies in Understanding Science?*, Bielefeld 2020 (im Erscheinen).

28 Vgl. Iris Hegers, Fritz Winter, ›Durchbrechendes Rot‹. Restaurierung und Transport eines großformatigen *documenta I*-Gemäldes, in: *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1/2011), 61-67, bes. 63.

29 Vgl. Marion Heisterberg/Susanne Müller-Bechtel/Antonia Putzger, *Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: What do copies want?*, in: dies. (Hg.), *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, Berlin/Boston 2018, 7-16.

30 Als zentrales Beispiel für diese Vergleichsanordnung gilt Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

Differenzkriterium hätten deutlich werden können.³¹ Nicht zuletzt geht die Reproduktion von Bildern häufig mit Verschiebungen im Kolorit oder einer Reduktion ins Schwarz-Weiß einher, so dass die vormals unterschiedliche Farbgestaltung der *comparata* zusätzlich eingeebnet wird.

Nicht nur auf gedruckte Publikationen, sondern auch auf die »präsen-tative kunsthistorische Praxis« – so Heinrich Dilly mit Verweis auf die Diadoppelbildprojektion – hat das Vergleichen prägend Einfluss genommen.³² Durch die sich im späten 19. Jahrhundert innerhalb der kunsthistorischen Lehre etablierende Lichtbildprojektion war die Möglichkeit gegeben, nicht allein den kunsthistorischen Diskurs mit der unmittelbaren Anschauung zu verbinden, sondern darüber hinaus auch Objekte aus unterschiedlichen Jahr-hunderten und kulturellen Zusammenhängen durch die fotografische Repro-duktion miteinander in einen direkten Vergleich zu setzen. Dass dieses Ver-gleichen wiederum Prozeduren der Angleichung – im Format, aber auch in Hinblick auf den medialen Transfer – bedarf, ist vielfach hervorgehoben wor-den.³³ Wie sehr sich die Diadoppelbildprojektion als mediales Dispositiv des Vergleichens in die kunsthistorische Lehre eingeschrieben hat, wird nicht zu-letzt seit der ›apparativen‹ Umstellung auf die Präsentation durch die Einzelprojektion des Beamers bemerkbar: Auch hier und trotz der bisweilen we-sentlich kleineren ›Grundfläche‹ wird immer noch mit dem Vergleich zweier Bilder gearbeitet. Doch stößt das Vergleichen – gerade von zwei Querforma-ten – oft an seine buchstäbliche Grenze, so dass entweder das Format bis zur Unkenntlichkeit reduziert oder aber das Vergleichen zweier nebeneinander projizierter Objekte aufgegeben werden muss. Die apparativ sedimentierte Vergleichsanordnung führt also wiederum zu medialen und materiellen Ein-griffen in die zu vergleichenden Bildobjekte.

Doch werden die *comparata* für das Vergleichen nicht nur medial verän-dert und materiell zugerichtet, sondern darüber hinaus diskursiv ›bearbei-tet‹. Auch hier bleiben die Praktiken, die nötig sind, um zwei Objekte ver-gleichbar zu machen, den *comparata* nicht äußerlich, sondern wirken auf ihre

31 Vgl. André Malraux, Das imaginäre Museum, in: ders., *Stimmen der Stille*, München/Zü- rich 1956, 7-122, bes. 12; Geimer, Vergleichendes Sehen, 50.

32 Siehe die gleichnamige Kapitelüberschrift und den Abschnitt zur Lichtbildprojekti- on in Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979, 133 sowie 158-160. Vgl. dazu auch Heinrich Dilly, Lichtbildprojekti- on – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Irene Below (Hg.), *Kunstwissenschaft und Kunst- vermittlung*, Gießen 1975, 153-172.

33 Vgl. Malraux, Das imaginäre Museum, 12.

Gestalt ein und verändern damit die Bildwahrnehmung. Neben der Projektion von Bildern im Seminarraum ist die Arbeit mit Bilddatenbanken ebenfalls eine grundlegende kunsthistorische Praxis. Aus praxistheoretischer Perspektive ist auch hier eine Verkettung von Eingriffen in die Objekte zu konstatieren, die diese überhaupt erst digital vergleichbar machen. Der mediale Transfer geht häufig mit einer standardisierten (fotografischen) Reproduktion einher, die das Format, darüber hinaus aber auch die Farbigkeit in ein vorgegebenes Raster überführt. Diese medialen Praktiken bieten die Basis für eine diskursive Vereinheitlichung durch die Zuordnung von Schlagworten. Durch diese Zuteilung von sprachlichen Begriffen, die zumeist selbst auf vorausgehenden Vergleichen basiert, werden spezifische Objekte überhaupt erst vergleichbar gemacht. Gibt man ein solches Schlagwort in die Datenbank ein, wird eine Auswahl angeboten, die gleichsam eine implizite Vorentscheidung für das Vergleichen bildet. Darüber hinaus nehmen die Schlagworte eine Vereinheitlichung vor, indem sie in der Regel nur auf eine Dimension visueller Objekte fokussiert sind, nämlich auf das figürlich-motivisch Dargestellte. Die Darstellung oder Materialität des Bildes bleibt in diesem Prozess der Vereinheitlichung, der prägend in das Vergleichen einfließt, hingegen meistens unbeachtet. Auf diese Weise befördern auch diese standardisierenden Praktiken, die dem Vergleichen eingeschrieben sind, den Fokus allein auf die Ebene des Dargestellten und verhindern gerade das für das Bild so wichtige Wechselverhältnis zwischen Dargestelltem und Darstellungsform.

Die medialen, materiellen und diskursiven Eingriffe und Vereinheitlichungen, die in ihrer Verkettung nicht isoliert voneinander zu verstehen sind, machen *comparata* vergleichbar, indem sie diese verändern. Die *comparata* sind dem Akt des Vergleichens nicht vorgängig, sondern werden durch eine Verkettung von Praktiken im jeweiligen situativen Kontext in ihrer (veränderten) Medialität, Materialität und zugeordneten Diskursivität überhaupt erst als Objekte eines Vergleichs hervorgebracht. Das Vergleichen wirkt folglich durch die ihm voraus- und mit ihm einhergehenden Praktiken auf die zu vergleichenden Objekte zurück.

4. Blicke wechseln: historische und systematische Perspektiven auf das Vergleichen

Die geschilderten Auswirkungen des Vergleichens auf die Bildbetrachtung sowie auf die Medialität und Materialität der zu vergleichenden Objekte sind

nicht isoliert voneinander zu sehen. Die hier erfolgte heuristische Trennung dient indes gerade der Sichtbarmachung der Verkettung zwischen Praktiken, Akteuren und Objekten im Prozess des Vergleichens. Mit einem praxistheoretischen Ansatz können diese Wechselwirkungen innerhalb der Verkettung zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung werden. Alle involvierten Instanzen – Praktiken, Akteure und Objekte – sind demnach im Prozess des Vergleichens nicht als distinkt und statisch anzusehen, sondern zeitigen aus praxistheoretischer Perspektive auf der Mikroebene gegenseitige Ein- und Auswirkungen, die sich sowohl synchron als auch diachron in den unterschiedlichen Ausformungen und Konsequenzen des vergleichenden Sehens niederschlagen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes nehmen die skizzierten Überlegungen zum Ausgangspunkt, um beispielhaft unterschiedliche Formen, Funktionen und Grenzen des Vergleichens von Bildern und Kunstwerken zu untersuchen. Die Beiträge vereint der Blick auf die Verkettungen und Wechselverhältnisse unterschiedlicher Instanzen, die in den konkreten Akt des Vergleichens involviert sind und das vergleichende Sehen bedingen. Damit findet im übertragenen Sinne ein Blickwechsel statt: Statt den Fokus vorrangig auf die Potenziale des Bildvergleichs zu richten, verschieben ihn die hier versammelten Beiträge vor allem auf die Voraussetzungen und Bedingungen der Praktiken des Vergleichens und auf deren Folgen für die Bildbetrachtung. Mit der Wahl epochal und medial verschiedener Fallbeispiele zeugen die Beiträge von der großen Varianz des vergleichenden Sehens und seiner Abhängigkeit von spezifischen situativen, medialen, materiellen, diskursiven und nicht zuletzt historischen Kontexten. Erst durch den Blickwechsel zwischen den in den verschiedenen Beiträgen dieser Publikation untersuchten Szenen des Vergleichens werden die Differenzen zwischen den Praktiken und ihrer jeweiligen historischen Einbettung bewusst. Diese Überschau mag deshalb eine Grundlage bieten für die weitere systematische Untersuchung der meist unsichtbaren Praktiken des vergleichenden Sehens.

Die Beiträge dieses Bandes basieren in Teilen auf Vorträgen im Rahmen der Reihe »Blickwechsel. Vergleichendes Sehen in Kunst und Bildkulturen«, die 2017/18 vom Teilprojekt Co1 »Bild-Vergleiche. Formen, Funktionen und Grenzen des Vergleichens von Bildern« (Co1) innerhalb des Sonderforschungsbereichs »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern« (SFB 1288) ausgerichtet wurde. Wir danken den Vortragenden für die erkenntnisreichen Diskussionen, die die Mitglieder des Teilprojekts dazu angeregt haben, eigene Fallbeispiele in die Blickwechsel dieses Bandes

aufzunehmen. Robert Eibers und Philipp Fließ möchten wir für die umsichtige Mitarbeit bei der Redaktion des Bandes danken. Für die organisatorische wie auch finanzielle Unterstützung im Rahmen der Vortragsreihe sowie der Publikation dieses Bandes gilt der Dank dem Sonderforschungsbereich und der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Literatur

- BADER, Lena/GAIER, Martin/WOLF, Falk (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010.
- BAKER, Christopher/ELAM, Caroline/WARWICK, Genevieve (Hg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot 2003.
- BAL, Mieke, Grounds of Comparison, in: dies. (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago 2005, 129-167.
- BRUHN, Matthias/SCHOLTZ, Gerhard (Hg.), *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017.
- CLUNAS, Craig, The Art of Global Comparisons, in: Maxine Berg (Hg.), *Writing the History of the Global: Challenges for the 21st century*, Oxford 2013, 165-176.
- DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.
- DE PILES, Roger, *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris 1677.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* [1745], Paris 1762.
- DILLY, Heinrich, Einleitung, in: Hans Belting et al. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, 7-16.
- DILLY, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979.
- DILLY, Heinrich, Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, 153-172.
- DUBOS, Jean-Baptiste, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, 2 Bde., Paris 1719.
- ELSNER, Jaś, *Comparativism in Art History*, London 2017.
- GAGE, Frances, Exercise for Mind and Body: Giulio Mancini, Collecting, and the Beholding of Landscape Painting in the Seventeenth Century, in: *Renaissance Quarterly* 61 (4/2008), 1167-1207.

- GEIMER, Peter, Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, in: Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, 45-69.
- GIBSON-WOOD, Carol, Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship, in: *Art history* 7 (1/1984), 38-56.
- GRASSKAMP, Walter, documenta – kunst des XX. jahrhunderts. Internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel. 15. juli bis 18. September 1955, in: Simon Großpietsch/Kai-Uwe Hemken (Hg.), *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel 2018, 18-25.
- GRAVE, Johannes, Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen, in: Angelika Epple/Walter Erhart (Hg.), *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt a. M. 2015, 135-159.
- GRAVE, Johannes, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51-71.
- GRAVE, Johannes, Der semiotische Schatten des vergleichenden Sehens. Zu Goethes Falten-Philologie, in: Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, 273-291.
- HEISTERBERG, Marion/MÜLLER-BECHTEL, Susanne/PUTZGER, Antonia, Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: *What do copies want?*, in: dies. (Hg.), *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, Berlin/Boston 2018, 7-16.
- HERPERS, Iris, Fritz Winter, ›Durchbrechendes Rot‹. Restaurierung und Transport eines großformatigen documenta I-Gemäldes, in: *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1/2011), 61-67.
- HESSLER, Christiane, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.
- HOCHKIRCHEN, Britta, Narrating Art History: Practices of Comparing in Exhibitions and Written Surveys with regard to *documenta I*, in: Martin Carrier/Rebecca Mertens/Carsten Reinhardt (Hg.), *Narratives and Comparisons. Adversaries or Allies in Understanding Science?*, Bielefeld 2020 (im Erscheinen).
- JORDANOVA, Ludmilla J., *The look of the past. Visual and material evidence in historical practice*, Cambridge 2012.
- KLONK, Charlotte, Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe, in: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010, 131-159.

- MALRAUX, André, Das imaginäre Museum, in: ders., *Stimmen der Stille*, München/Zürich 1956, 7-122.
- MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi und Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956-1957.
- MAZAROFF, Stanley, *Henry Walters and Bernard Berenson: Collector and Connoisseur*, Baltimore 2010.
- MERSCH, Dieter, Kritik der Operativität. Bemerkungen zu einem technologischen Imperativ, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 2 (1/2016), 31-53.
- MICHALSKI, Sergiusz, *Einführung in die Kunstgeschichte*, Darmstadt 2015.
- PFISTERER, Ulrich, Paragone, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. VI, Tübingen 2003, 528-546.
- RECKWITZ, Andreas, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4/2003), 282-301.
- REES, Joachim, Vergleichende Verfahren – verfahrenre Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze, in: *Kritische Berichte* 40 (2/2012), 32-47.
- SCHÜTTPELZ, Erhard, Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), 87-110.
- SMENTEK, Kristel, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014.
- TAUBER, Christine, »Ceci n'est pas un pendant«. Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare, in: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz et al. (Hg.), *Pendant plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, 281-300.
- TE HEESSEN, Anke/Spary, Emma C., Sammeln als Wissen, in: dies. (Hg.), *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen ²2002, 7-21.
- THÜRLEMANN, Felix, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013.
- VARCHI, Benedetto, *Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch*, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.