



**DER VERGLEICH BLEIBT
EINE FRAGE DER ÜBUNG:
Wer die Unterschiede
zwischen zwei Dingen sieht,
hat nicht automatisch
das Vokabular,
um diese Unterschiede
in Worte zu fassen**

Vergleichen heißt nicht gleichsetzen

Matthias Bruhn


Urteilkraft

In Alfred Hitchcocks Spielfilm »Vertigo«, der 1958 in die Kinos kam, besucht die weibliche Protagonistin Madeleine Elster eine öffentliche Kunstsammlung in San Francisco, um dort unter dem Porträt einer jungen blonden Dame Platz zu nehmen und es für eine Weile regungslos zu betrachten. Das Gemälde (Abb. 1) wurde eigens für den Film angefertigt, und zwar vom Grafiker Saul Bass, der auch für den berühmt gewordenen Vorspann des Thrillers verantwortlich war. Der Story nach müsste das Porträt Gemeinsamkeiten mit der Hauptfigur oder ihrer Darstellerin Kim Novak haben.

Zahlreiche Personen, die das Gemälde im Jahre 2024 in Form eines Screenshots zu sehen bekamen, meinten darin jedoch eine andere, jüngere Schauspielerin zu erkennen, nämlich Scarlett Johansson, die erst 1984 geboren wurde. In wenigen Jahren dürfte es eine andere Person sein. Das Beispiel zeigt nicht nur, dass die Wahrnehmung eines Porträts von zeitlichen Umständen, von individuellen und kollektiven Projektionen abhängt. Es zeigt auch, dass die Frage des Bildgegenstandes andere Aspekte, zum Beispiel die Qualität oder Autorschaft des Gemäldes, in den Hintergrund drängt. Die Neigung, in einem Bild konkrete Gesichter oder Gegenstände zu erkennen, ist ein dominanter Mechanismus.

Zum größten Teil findet dieser Prozess unbewusst statt, weil er innerhalb von Millisekunden unterschiedlichste Sinnesreize zu einer gestalthaften Wahrnehmung zusammensetzt, sie mit Gedächtniseinträgen abgleicht, mit Namen versieht. Wer meint, in einem Bild oder auf der Straße ein bestimmtes Gesicht wiederzuerkennen, hat es also bereits mit zahllosen anderen Erinnerungen verglichen. Oftmals genügen fragmenthafte Eindrücke, um dabei Beziehungen zwischen zwei Gestalten oder Mustern herzustellen, die bei objektiver Betrachtung deutliche Unterschiede aufweisen, und diese Unterschiede zugunsten gemeinsamer Merkmale zu vernachlässigen.

Matthias Bruhn (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe);
mbruhn@hfg-karlsruhe.de;

 © Matthias Bruhn 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.



Abb. 1: Filmstill aus »Vertigo« (USA 1957, Regie: Alfred Hitchcock), TC 00:25:45

Derselbe assoziative Mechanismus dürfte dafür verantwortlich sein, dass zwei mutmaßlich identische Bilder, die in einer Zeitschrift abgedruckt oder in einem Museum nebeneinander ausgestellt sind, als sportive Aufforderung verstanden werden, einen Unterschied zwischen ihnen zu suchen. Anders als bei einem automatisierten Verfahren zur Mustererkennung oder bei einem Memoryspiel, wo ausdrücklich nach Bildpaaren gefahndet werden soll, macht hier gerade der Unterschied den Reiz und die Bedeutung des Vergleiches aus. Gibt es einen Fehler in einem der beiden Bilder, handelt es sich um ein Plagiat, eine Fälschung, oder ist es eine Replik, ein Zitat?

Hier ist offensichtlich eine eigene Spielfreude am Werk, die nach Verknüpfungen sucht, indem sie Unterschiede feststellt und als Ähnlichkeit oder Verwandtschaft begreift, als ein bestimmtes Verhältnis von Kongruenz und Differenz. Dieses Verhältnis hat über die Jahrhunderte verschiedene Zweige der Wissenschaft beschäftigt, etwa die Naturphilosophie oder die Sprachforschung. Historische Lehren wie die Physiognomik, die aus äußeren Erscheinungsbildern auf Charaktereigenschaften schließen will, oder die Homöopathie, die Beziehungen zwischen der Form eines Präparats und seiner Wirkung herstellt, beruhen auf derselben kreativen Neigung, im Unterschied Gemeinsamkeiten zu suchen. Wer menschliche Gesichtszüge mit den Köpfen von Löwen oder Füchsen vergleicht und daraus Qualitäten wie Stärke oder Schläue ableitet, betreibt eine Zuspitzung, die jede Realität oder Wissenschaftlichkeit hinter sich lassen kann, solange sie die Fantasie beschäftigt.

Die Karikatur ist ein neuzeitliches Produkt dieser Zuspitzung. Zunächst als Charakterstudie gedacht, entwickelte sie sich im Laufe der Medien- und Pressegeschichte im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert zu einem politischen Spottbild, das in Konkurrenz mit den Mächtigen tritt. Der physiognomische Gedanke hat sich dabei allerdings erhalten. So wurde der frühere deutsche Bundeskanzler Helmut Kohl zuweilen als »Birne« verspottet, um auf seine markante Kopfform anzuspitzen. Eine Karikatur des französischen Zeichners Jean Mulatier für das Nachrichtenmagazin »Der Spiegel« aus dem Jahre 1976 (Abb. 2) lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um eine graphische Übertreibung handelt, bei der sich der Wortsinn bildlich verselbständigt hat.

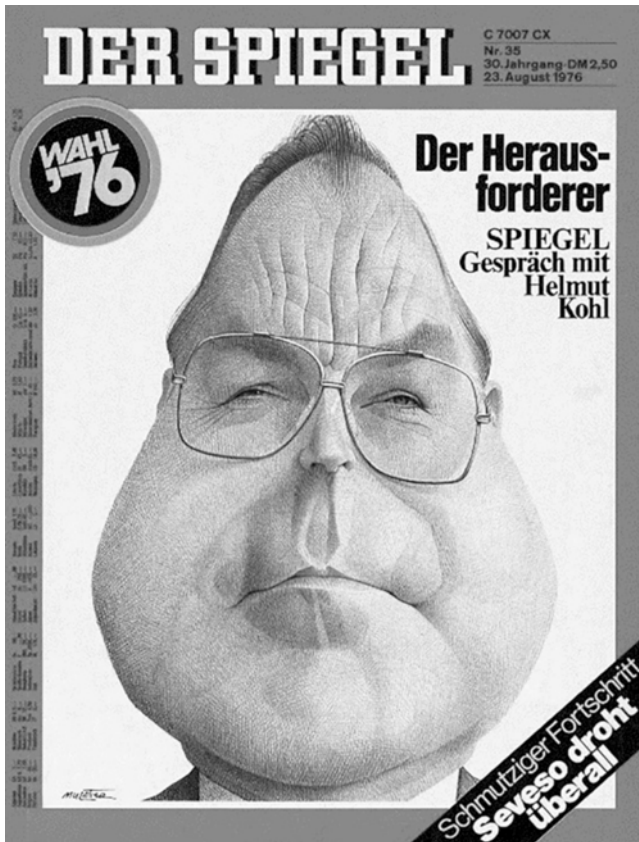


Abb. 2: »Der Herausforderer«. Titelseite des Nachrichtenmagazins »Der Spiegel« mit einer Buntstiftzeichnung Jean Mulatiers, 23.8.1976 (Copyright DER SPIEGEL 35/1976)

Die Zeichnung war Teil einer Bildserie zur Bundestagswahl, sie zitierte stillschweigend aber auch ein historisches Motiv der illustrierten Presse, denn schon der französische König Louis-Philippe, der sich gerne als »Bürgerkönig« verstand, wurde 1834 von Honoré Daumier für den »Charivari« in eine Birne transformiert, und zwar als rhetorische Antwort auf den Vorwurf der Majestätsbeleidigung (Abb. 3). Die schrittweise, comicartige Verwandlung in vier Stufen war ihrerseits eine Anspielung auf die anthropologische Literatur jener Zeit. Während Bild und Text genüsslich die juristische Frage sezieren, ab wann Ähnlichkeit ins Lächerliche umkippe und verboten werden müsse, ließen sie zugleich die physiognomische Frage offen, was genau an einer Birne oder ihrer Form beleidigend sein könnte und ob eine andere Frucht den gleichen Protest ausgelöst hätte.

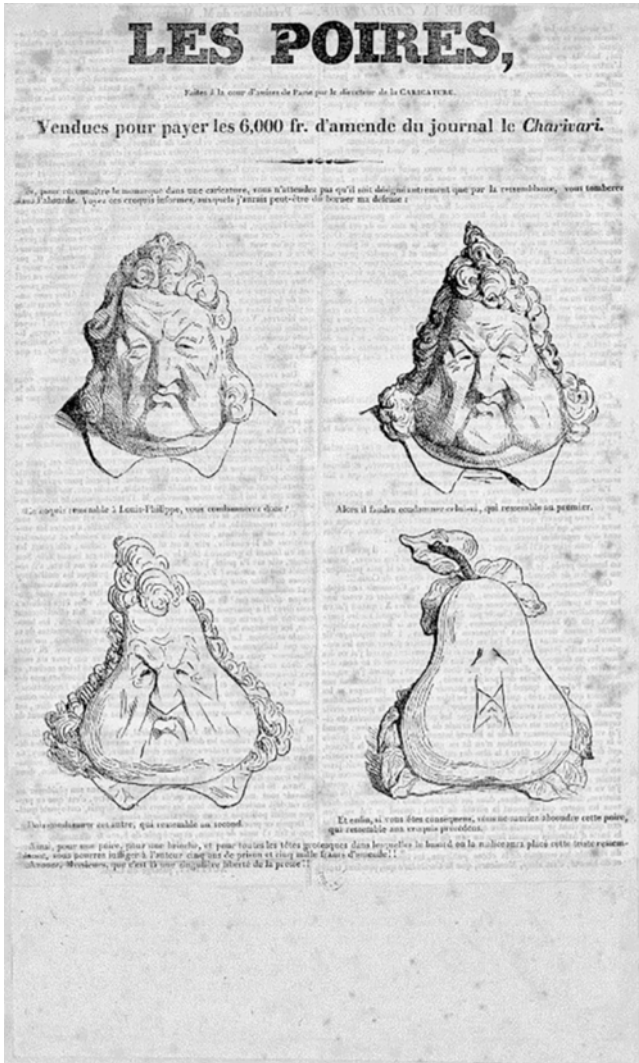


Abb. 3: »Les Poires«. Holzschnittserie von Honoré Daumier für die Zeitschrift »Charivari«, Paris, 17.1.1834

Isomorphismen und Analogiebildungen sind seit Jahrtausenden ein wichtiges Motiv der Gestaltung. Krüge und Kratere werden mit tierischen Mündern oder Füßen versehen, Objekte aller Art in Gesichter verwandelt. Vermutlich käme niemand auf die Idee, eine Bezeichnung wie »Glühbirne« als Verunglimpfung des Leuchtkörpers zu lesen. Der Skandal um die französische Illustration lag nicht in der Biomorphie, denn zu Louis-Philippes Zeiten war es durchaus noch üblich, sich als gekröntes Haupt in Perücken und Felle zu kleiden. Das Problem lag in einer Gleichung, die kein Gleichnis sein sollte, keinen fabulösen Sinn ergab, keine Wendung ins Tugendhafte vorsah, sondern es bei der Gleichrichtung von Mensch und Obst beließ. Er betraf den moralischen Kern der Rede-

wendung, dass man nicht Äpfel mit Birnen vergleichen solle und dass es Dinge gibt, die zueinander unvergleichlich sind.

Das vergleichende Sehen als Produkt der Mediengeschichte

Als Daumier seine Zeichnungen anfertigte, hatte sich in Frankreich auch eine angespitzte Form der Schriftstellerei etabliert, die heute als Kunstkritik bekannt ist. Sie war in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entstanden, im Zuge der Öffnung von Kunstsalons und Museen und parallel zu einer philosophischen Richtung namens Ästhetik. Diese ging im Unterschied zur Platonischen Kunsttheorie nicht mehr von der Nachrangigkeit künstlerischer Gestaltungen aus, sondern beruhte ganz wesentlich auf der Annahme, dass der schöne Schein der Künste, der täuschende Unterschied zwischen Bild und Gegenstand, eine Einsicht eigener Qualität bietet und sinnliche Lust in Erkenntnisgewinn übersetzt. Immanuel Kant hat diese ästhetische Vernunft treffend als ›Urteilskraft‹ übersetzt, als Fähigkeit zur Unterscheidung.

Die neue Ästhetik war keine Frage der Kunst, wurde aber bevorzugt am Beispiel künstlerischer Werke erörtert. Eine wichtige Voraussetzung für ihre Entstehung war daher das kontinuierliche Wachstum von Kunstmärkten und Kunstsammlungen, die eine spezifische Sachkunde und Kennerschaft erforderten. Dieses Wachstum vollzog sich gleichzeitig mit der Entstehung naturhistorischer Sammlungen und Kabinette. Kunstwerke wurden Sortierungen und Klassifizierungen unterzogen, die auch in anderen Bereichen griffen, sie wurden nach Gattungen und Sujets bewertet, bepunktet oder als Geldanlage empfohlen.

Aus der Arbeit mit Objekten und ihren Reproduktionen, mit Kopien, Abformungen und Abzeichnungen haben sich neue Fächer wie die Archäologie und Anthropologie entwickelt. Die vergleichende Betrachtung und Interpretation von Formen wurde zu einer standardmäßigen wissenschaftlichen Operation. Insbesondere die druckgraphische Reproduktion machte es dabei möglich, Objekte aus entlegensten Orten zusammenzuführen und aufgrund äußerer Eigenschaften miteinander zu vergleichen. Auch wenn bestimmte Bildformen wie Diagramme, Karten oder naturhistorische Illuminationen schon seit der Antike bekannt waren, gestattete der Buchdruck einen viel umfassenderen Vergleich. Dabei erlangten die technischen Beschränkungen von Druckplatte und Papierschnitt normierenden Charakter, indem sie bestimmte Aspekte – bei Kunstwerken zum Beispiel Motive und Kompositionen – betonen, Abmessungen und Farbwerte dagegen nivellieren.

Viele dieser Einschränkungen sind durch die Fortschritte in der Fotografie und Drucktechnik keineswegs behoben worden, im Gegenteil. So beruhte der Erfolg polizeilich-kriminalistischer Fotografie um 1900 ganz wesentlich auf der apparativen Zurichtung von Aufnahmen und dem damit verbundenen Anspruch auf technische Objektivität und naturwissenschaftliche Strenge. Der Bildvergleich wurde zum Mittel der Identifizierung und Beweisführung und zum Inbegriff der Sachverständigkeit, in der Kriminalistik wie in der Kunstkennerschaft. Ausdrücke wie ›Identität‹ erhielten mit dem Passfoto einen neuen Sinn, die Deckungsgleichheit von Person und Bild. Auch die spätere Kritik am ›vergleichenden Sehen‹ jener Zeit bezieht sich daher vor allem auf

Techniken und Verfahren, auf die systematische Arbeit mit Fotografien und die Grenzen ihres Objektivitäts- und Evidenzanspruchs, die willkürliche Auswahl oder Manipulation von Bildern und Bilderreihen in der Wissenschaft, vor Gericht und andernorts.

Polares Sehen

Die Kunstgeschichte war in ihren universitären Anfängen noch eine Mixtur aus akademischem Zeichenunterricht, philosophischer Kunstschriftstellerei und Sammlungsbetreuung; christliche Archäologie und die mittelalterliche Kunst gehörten noch nicht zu ihren Forschungsgebieten. Dies änderte sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Einfluss neuer Bildmedien und Bildermengen, die in illustrierten Publikationen verbreitet werden konnten und ein imaginäres Museum entstehen ließen. Die hochwertige druckgraphische Reproduktion von Kunstwerken erlaubte es, Inhalte der Kunstgeschichte anschaulich zu machen und in eine breitere Öffentlichkeit zu tragen. Sie beförderte wahrscheinlich auch die formale Herangehensweise an Bilder. Kunstwissenschaftliche Richtungen wie Stilkunde und Ikonographie operierten bevorzugt mit vergleichenden Abbildungen, die auf ein einheitliches Format gebracht waren. Das Wort ›Ikonographie‹ dürfte sogar direkt von einer Bezeichnung für gedruckte Fotosammlungen abgeleitet sein.

Ein wichtiges, inzwischen aber weitgehend vergessenes Beispiel ist Paul Brandts Buch »Sehen und Erkennen«, das erstmals 1910 erschienen ist. Die handliche, didaktisch eingängige Einführung beruhte durchweg auf Doppelseiten mit Bildpaaren, die als Sehschule dienen sollten (Abb. 4), und erreichte Dutzende von Auflagen. Über ein halbes Jahrhundert lang verlegt, muss das Buch in einem Großteil deutschsprachiger Haushalte gestanden haben, in jedem Falle hat es nachhaltig zur Popularisierung des vergleichenden Sehens beigetragen. Der Schullehrer Brandt konnte in seinem Werk auf Erfahrungen aus der Bildpädagogik zurückgreifen, bezog sich aber vor allem und ausdrücklich auf den Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, der mit seinen Vorlesungen in Berlin, später auch in München, große Publikumsscharen anzog. Wölfflins Ansatz beruhte ebenfalls auf einer argumentativen Gegenüberstellung von Bildmotiven, sein Schlüsselmedium im Hörsaal war die parallele Projektion zweier Diapositive. Allerdings zielte der Bildvergleich auf den höheren Anspruch, eine ›Geschichte des Sehens‹ zu formulieren und das dialektische Entwicklungsdenken des neunzehnten Jahrhunderts mit den psychologischen Ansätzen der formalen Ästhetik zu verbinden.

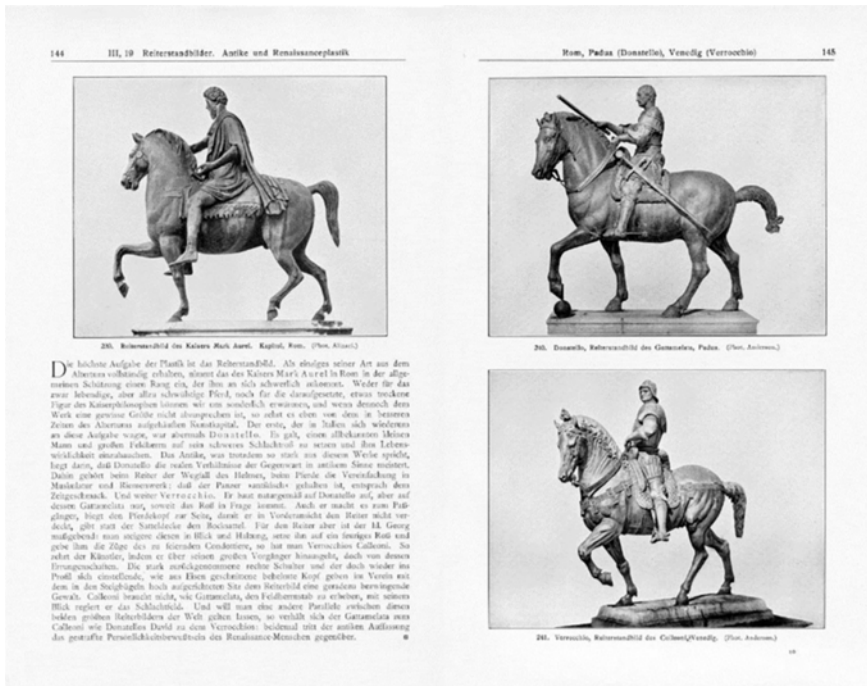


Abb. 4: Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung* (Leipzig 1910) 144f.

Eine Summe dieser Überlegungen hat Wölfflin in seinem Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« von 1915 festgehalten, das in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde und bis heute als Standardwerk der Kunstwissenschaft gilt. Während der Titel ein Wörterbuch der Kunst in Aussicht zu stellen scheint, meinen die Grundbegriffe die optischen Bedingungen, innerhalb derer sich jede künstlerische Produktion bewegen müsse. Wölfflin hat diese Bedingungen nach Art einer philosophischen Kategorientafel in ein polares Schema gebracht: etwa hell versus dunkel, malerisch versus linear. Die Grundbegriffe sollten nun vor allem die stilhistorische Frage klären, wie und warum sich diese Bedingungen des Sehens im Laufe der Zeit ändern.

Um nachzuweisen, dass bestimmte Länder und Zeiten eine bestimmte Art haben, die Welt zu »sehen« und darzustellen, war Wölfflin allerdings gezwungen, Regionen und Epochen – Renaissance und Barock, Italien und Nordeuropa – zu geschlossenen kulturmorphologischen Einheiten zu stilisieren und Kunst nach Nationen oder »Rassen« zu sortieren und daraus Anschauungen oder Mentalitäten abzuleiten. Während die Kunstwissenschaft um 1900 bereits selbstverständlich von Design und Werbung schrieb – es ist die Zeit von Jugendstil, Werkbund, Industriemessen – schwebten die »Grundbegriffe« in einer metaphysischen Welt der »Auffassungen« und »Formgefühle«. Dass sie dafür in den Visual Culture Studies der Achtzigerjahre des zwanzigsten Jahrhunderts massiv kritisiert wurden, zeigt gleichwohl die langen Nachwirkungen des Buches.

Der Ansatz erwies sich trotz oder wegen seiner Komplexität als international erfolgreich, da er sich auf andere Räume und Zeiten übertragen ließ und auch außerhalb der Kunstgeschichte griff. Als das Buch 1915 erschien, begannen sich jedoch in Folge des Weltkrieges die Hörsäle zu leeren. Der Bildvergleich wurde als Mittel der Kriegspropaganda und ihrer Bekämpfung entdeckt. Ein bekanntes Beispiel ist die Flugschrift »Das Bild als Verleumder«, mit welcher der Künstler Friedrich Avenarius vor allem ausländische Manipulationen zu entlarven versuchte. Weltweit übersetzt und verbreitet wurde auch Ernst Friedrichs pazifistisches Buch »Krieg dem Kriege« von 1924, in dem Abbildungen in drastische Opposition zueinander gebracht sind, um die Folgen der industrialisierten Kriegführung vor Augen zu führen. Die Frontberichterstattung, in Verbindung mit Postverkehr und Bildtelegraphie, lieferte den sichtbaren Beleg für die neue Reichweite, Geschwindigkeit und Einschlägigkeit fotografischer Bilder und Bildvergleiche.

Der Magnetismus der Bilder

Diese Erkenntnis steckt auch in einer Kulturtheorie, die der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg während der letzten Lebensjahre in seinem »Bilderatlas Mnemosyne« umgesetzt hat, eine Bildersammlung zum Nachleben der Antike, die im Wesentlichen aus Stelltafeln mit fotografischen Reproduktionen bestand.



Abb. 5: Einblick in die Ausstellung »Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne« im Haus der Kulturen der Welt, Berlin (September bis November 2020)

Um seine Recherchen zu ordnen und öffentlich zu demonstrieren, verwendete Warburg alle Arten von Fotografien, Postkarten oder Zeitungsausschnitten, die thematisch gruppiert waren und an detektivische Ermittlungstafeln oder digitale Moodboards erinnern (Abb. 5). In ihrer beweglichen Anbringung durchbrachen die Abbildungen das feste Druckformat des Bildbandes und der Schulwandtafel.

Warburgs Atlas dient nicht nur der zeichenhaften Entschlüsselung verborgener Motive, sondern liefert zugleich eine Theorie der visuellen Migration und Transformation. Bilder sind demnach sowohl verfestigte Erinnerungsträger – Warburg bezeichnet sie als Fahrzeuge – als auch wandlungsfähige Botschaften. Ein Motiv kann in unterschiedlichen Verkleidungen erscheinen oder in unterschiedliche Kontexte verpflanzt werden. Warburg wurde mit seinen Forschungen zum Begründer einer neuen Form von Ikonologie, die aus entlegenen Bildmotiven und aus Dokumenten der Astrologie, Medizin, Religionsgeschichte oder Poesie weitergehende kulturelle Zusammenhänge auszulesen versucht.

Wie bei Wölfflin ist Polarität dabei das leitende Thema. Warburgs Sprache bedient sich der elektrischen und physikalischen Metaphorik seiner Zeit, der Atlas soll die »Schwingungsweite der Antike« kartieren, die neben apollinischer Helligkeit auch dionysischen Rausch kennt, kulturelle Größe als das ambivalente Produkt von Barbarei begreift. Im Sinne der zeitgenössischen Kulturgeschichte und Kollektivpsychologie werden Bilder, Zeichen und Gebärden als erstarrte Erinnerungen und Traumata aufgefasst, die aus der antiken Welt stammen und in sie zurückreichen. Im Nebeneinander der Atlastafeln entfalten die Motive ihren spezifisch visuellen Magnetismus, wobei verschiedene Möglichkeiten der Assoziation erprobt werden. Nähe und Abstände von Abbildungen lassen sich als Anziehungs- und Abstoßungskräfte lesen, Sequenzen und Gruppierungen als hypertextuelle Vernetzungen. Sie werfen zugleich die Frage auf, ob die Ähnlichkeit zweier Reproduktionen repräsentativ ist für die zugrundeliegenden historischen oder stofflichen Bedingungen, oder ob Abbildungen nur Platzhalter für größere Gruppen von Motiven und Fragen sind.

In Zeiten digitaler, überwiegend farbiger Bildmedien treten die historischen Beschränkungen dieses wissenschaftlichen Gebrauchs von Illustrationen deutlich zutage. Auf der anderen Seite hat gerade der Warburgsche Bilderatlas den Werkzeugcharakter vergleichender Bildkompositionen und die Bedeutung des Kontextes sichtbar gehalten. Wer mit beweglichen Abbildungen hantiert und diese in eine bestimmte Anordnung bringt, wird immer wieder jene eigenartige kommunikative Oszillation, eine wechselseitige Ansteckung zwischen einzelnen Bildmotiven bemerken, die ihre Wirkung oder Aussage verändert. Der Schriftsteller Italo Calvino hat diesen Effekt in seiner Novelle »Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen« mit dem Legen von Tarotkarten verglichen, die in der Abfolge einen sich stetig ändernden Sinn ergeben. In psychologischer Hinsicht könnte hier auch von »Priming« gesprochen werden, der Beeinflussung der Wahrnehmung durch zuvor Gesehenes.

Kurzschliefungen

Der Vergleich ist instruktiv, gerade weil er selektiv und suggestiv ist. Sein Werkzeugcharakter schließt ein, dass eine Sequenz von Abbildungen nicht unbedingt in einem syntaktischen Sinne als Erzählung gelesen werden, ein Bilderpaar nicht unbedingt auf eine zeitliche oder kausale Beziehung zwischen ihnen hindeuten muss; es könnte ebenso gut dem »Vergleiche« und »Siehe auch« des akademischen Textes entsprechen. Wenn eine suprematistische Farbkomposition von Kasimir Malewitsch aus dem Jahre 1915, dem Erscheinungsjahr der »Grundbegriffe«, formale Ähnlichkeiten zu einer radiologischen Lehrtafel aus dem Jahre 1894 aufweist, so heißt dies nicht, dass der Künstler diese Tafel gesehen hat oder durch sie inspiriert wurde. Es genügt, dass die Nebeneinanderstellung Anlass zu weiteren Archivrecherchen gibt, nämlich ob sich bestimmte avantgardistische Künstlerkreise mit zeitgenössischen Strahlenbildern befasst haben. Was sie auch taten.

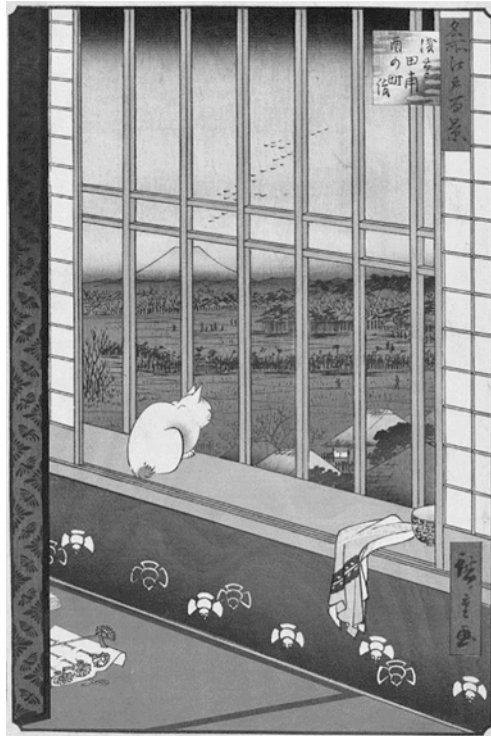


Abb. 6: Hiroshige Utagawa: »Pilgerfahrt nach Asakusa Tanbo«. Farbholzschnitt aus der Serie der »Hundert berühmten Ansichten von Edo«, veröffentlicht 1856–59

Hiroshiges berühmtes Druckblatt mit einer Katze am Fenster, aus einer Holzschnittserie von 1857, und ein Gemälde wie Édouard Manets »Eisenbahn« von 1872 mögen als

einzigste Gemeinsamkeit eine Barriere zeigen, die das Bild durchteilt (Abb. 6, 7). Dieser Vergleich sagt noch nichts über die Entstehung und Bedeutung der einzelnen Kunstwerke aus; aber er öffnet zumindest die Augen für die kompositorische Idee, die Bilderzählung auf einem Zaunmotiv aufzubauen, und trägt in beiden Fällen zum Gefühl der Gefangenschaft bei. Der Zufall oder historische Zusammenhang will auch hier, dass der französische Maler wie viele seiner Kollegen von japanischen Farbholzschnitten angetan war und vermutlich den traurigen Hintersinn des unscheinbaren Katzenbildes verstand, das den Blick aus einem Bordell zeigt.



Abb. 7: Édouard Manet: »Die Eisenbahn«. 1872/73. Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington D. C.

Eine automatisierte Bildersuche und Mustererkennung im Internet wird unzählige Beispiele für weitere solche Parallelen liefern. Ihre Intelligenz und Aussagekraft hängt aber allein von der weiteren Beurteilung ab, nicht von den Bildern an sich. Jede moderne Ausstellungsinszenierung setzt auf die stummen Dialoge, bei denen Exponate durch ihre Zusammenstellung ›zum Sprechen gebracht‹ werden, und macht auch aus den Grenzen solcher Gegenüberstellungen keinen Hehl. Seit Marcel Duchamps surrealistische Alltagsobjekte Kunstgeschichte geschrieben haben, ist außerdem die Trennlinie zwischen Kunst und Alltag, Avantgarde und Kitsch aufgeweicht und damit offenkundig, dass ›Form‹ in der bildenden Kunst mehr meint als die bloße Gestaltung. Wenn jahrelanges Nachsinnen in einem schnöden, seriellen Industrieprodukt münden kann, werden auch Konzepte wie Original und Kopie, Unikat und Plagiat auf den Kopf gestellt.

Unabhängig davon bleibt der Vergleich eine Frage der Übung: Wer die Unterschiede zwischen zwei Dingen sieht, hat nicht automatisch das Vokabular, um diese Unterschie-

de in Worte zu fassen, und wer ein Gemälde als modern bezeichnet, muss bereits viele andere Gemälde gesehen haben, auf die eine solche Bezeichnung zutrifft oder nicht zutrifft. Differenzierung ist nicht nur eine Frage der Augen, sondern auch der Sprache und Sachkenntnis. Selbst wer die Macht hat, sich über Bildvergleiche politisch hinwegzusetzen und Bilder zensieren zu lassen – wie einst der verspottete Bürgerkönig Louis-Philippe –, braucht dazu eine historisch geschulte Urteilskraft, um zu bestimmen, ab wann genau ein Bild beleidigend, bössartig oder irreführend ist. Wer darf Bilder beurteilen, deren Betrachtung verboten ist, und wer erträgt es, Bildvergleiche anstellen zu müssen, die nach einhelliger Auffassung belastend oder gefährlich sind, wie im Falle von ›Content Moderators‹, die mit menschlichen Augen das halbe Internet überwachen sollen?

So wie an Warburgs Bilderatlas, an Bildersammlungen und Datenbanken der Kunstgeschichte die Frage gerichtet werden könnte, ob sie die raumzeitlichen Dimensionen, die Materialität und Farbe ihrer Motive zugunsten einer bestimmten Argumentation und Sehweise reduzieren, so stellt sich angesichts der Sozialen Medien die Frage, ob die Verführungskraft ihrer Bildwelten auf einer bestimmten Ästhetik beruht oder eher von interaktiven Screens und anderen Möglichkeiten abhängt, und ob zu ihrer kunst-, medien- oder sozialwissenschaftlichen Analyse eher ikonologische oder technische Kenntnisse erforderlich sind. Beides gehört zusammen. Mit jedem Vergleich von Mustern und Motiven stellt sich von neuem die Frage nach dem vermeintlichen Dahinter, kehren ältere Probleme der Formanalyse und Morphologie in neuer Wendung zurück. Sie zeigen, dass der vergleichende Blick immer auch ein Blick auf das Vergleichen selbst sein sollte.