

Lena Bader

## „die Form fängt an zu spielen ...“ Kleines (wildes) Gedankenexperiment zum vergleichenden Sehen

Ein Blick, zwei Bilder – gleich zu Beginn der Moment der Anschauung selbst (Abb. 1). Unumwunden setzt *Le Mystère Picasso* (Clouzot 1956) ein. Eine kurze Sequenz, kaum 30 Sekunden, schon ist der Zuschauer mitten im Geschehen: „Le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle, dans l’obscurité de la toile blanche, et la lumière qui naît peu à peu, c’est le peintre qui la crée, paradoxalement en accumulant les noirs.“<sup>1</sup> Zunächst aber wirft Picasso lediglich flüchtig einen raschen Blick auf die weiße Leinwand (rechts) und wendet sich stattdessen zwei nebeneinander hängenden Bildern an einer Stellwand (links) zu. Die Aufnahme folgt erst ihm, dann, auf diese fokussiert, den fragenden Augen des Künstlers (Abb. 2). Mit wechselnder Blickrichtung lassen sie bereits die Bewegung des vergleichenden Sehens erahnen, bevor das Bildpaar direkt zu sehen ist. Einen markanten Moment lang hält die Kamera bei dem Vergleich der zwei Bilder inne – ein Wendepunkt ist erreicht: In der nächsten Einstellung, welche die Stellwand nunmehr von hinten zeigt, sieht der Zuschauer Picasso zur weißen Leinwand schreiten.

Auf die vergleichsweise langsame Einleitungssequenz folgt ein wild bewegtes Spiel der Formen: Zeichen und Zeichnung treffen in einem dynamischen Dialog aufeinander, zarte und grobe Striche, Schraffuren und Konturen durchkreuzen sich und fließen zu einem rhythmischen Konzert der Formen zusammen. Heinrich Wölfflins feste Überzeugung, „daß jede Form zeugend weiterarbeitet und jede Wirkung [nach] einer neuen ruft“<sup>2</sup> wird auf erhellende Art und Weise anschaulich, indem der Zuschauer als Augenzeuge im Prozess künstlerischer Kreation am „geheimnisvollen Leben der Form“ teilhat.<sup>3</sup> Bis auf wenige Ausnahmen ist Picasso selbst nicht zu sehen, die Leinwand wird von der Rückseite her gefilmt. Wie von Geisterhand gezeichnet, gestalten und entwickeln sich die Bilder, erst in Tusche, dann in Farbe, immer begleitet von der Musik Georges Aurics.

1 *Le Mystère Picasso* (Dt. „Das Wunder Picasso“), Regie: Henri-Georges Clouzot, 1956, 1h14min30s. Die französischen Zitate sind Transkriptionen aus der Einleitungssequenz.

2 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), München 1920, S. 248.

3 Wölfflin (s. Anm. 2), S. 256. Wiederholt rekurriert Wölfflin auf das Motiv vom „Spiel der Formen“, um bemerkenswerte Bild-Beobachtungen zu beschreiben (vgl. u.a. S. 21: „die Form fängt an zu spielen ...“). Im Zentrum steht dabei die Erfahrung einer „Kraft in der Form, das Sehen aufzuwecken (...), der sich auch ein stumpfer Betrachter kaum entziehen kann“ (S. 167).



Abb. 1: Le Mystère Picasso, Screenshots aus der Einleitungssequenz.

Der Impuls, die Arbeit am Bild vor Augen zu führen, wird in der Einleitungsszene durch einen eigenwilligen Rekurs auf den Paragone antizipiert: „Ce qui est impossible pour la poésie et la musique, est réalisable en peinture: Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main.“ Die präzise choreografierte Sequenz macht deutlich, dass der Vergleich nicht nur dramaturgisch Auftakt und Ausgangspunkt ist, sondern als folgenreicher Kondensationspunkt einer bildgewaltigen Montage fungiert. In der anschaulichen Erfahrung kreativer Erkenntnisprozesse eröffnet die einleitende Szene dabei eine bedeutende Perspektive auf das vergleichende Sehen und lässt das Prinzip als elementare Sehtechnik hervortreten. Die visuelle Pointierung ist bezeichnend und bietet eine

bemerkenswerte Alternative zur theoretischen Erörterung der Frage.

In der Auseinandersetzung mit Texten und Theorien zum vergleichenden Sehen<sup>4</sup> lassen sich drei Perspektiven auf das Thema beobachten. Besonders dominant erscheint die Assoziation der anschaulichen Gegenüberstellung mit stilkritischen Fragestellungen im Sinne eines *Begriffs- und Forschungsinstruments*. Dabei wird insbesondere der weitreichende Einfluss Wölfflins erkennbar. Sein Beitrag zu einer aus der Wechselwirkung von visueller Inszenierung und beschrei-

<sup>4</sup> Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen, München 2009 (in Vorbereitung).

bender Betrachtung entwickelten „vergleichenden Kunstgeschichte“ gehört zu den topischen Bezugspunkten in diesem Zusammenhang.<sup>5</sup> Daneben findet das vergleichende Sehen – in Reflexionen über mediale Bestimmungen und Grundlagen – als *technisches Dispositiv* Beachtung, was wiederum auf die erfolgreiche Karriere der Dia-Doppelprojektion schließen lässt.<sup>6</sup> Am theorieärmsten ist sicherlich die Erörterung des vergleichenden Sehens als anschauliche *Information* oder visuelles *Zeugnis*, nicht zuletzt im populärwissenschaftlichen Bereich.<sup>7</sup> Wie die clouzotsche Montage mit ihrem bildemphatischen und weitgehend stummen Zugang nahe legt, wird die Perspektive der Bilder in dieser Trias vorschnell ausgeblendet. Inwiefern vergleichendes Sehen als bildendes Sehen nicht nur die Wahrnehmung von Kunst, Medien oder Realität prägt, sondern zugleich eine bestimmte Auffassung von Bildern möglich und auch nötig macht, wird paradoxerweise nicht thematisiert. Das erstaunt umso mehr, als das Verfahren der anschaulichen Gegenüberstellung im Lehrbetrieb der Kunstgeschichte, aber auch im Rahmen der Naturwissenschaften (etwa vergleichende Zoologie) oder im Bereich der Medizin (Radiologie als „Kennerschaft“) Bilder in ihrer Rolle als epistemische Objekte markant inszeniert.

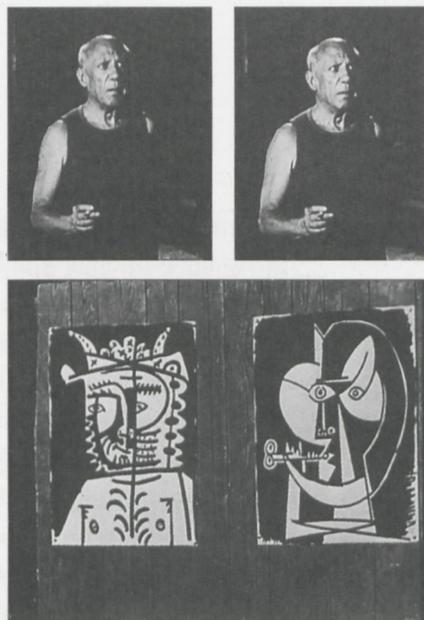


Abb. 2: Le Mystère Picasso, Detail.

- 5 In diesem Sinne würdigt u.a. Warnke Wölfflin als den „unübertroffene[n] Meister des vergleichenden Sehens“: Martin Warnke: Warburg und Wölfflin. In: Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Hg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Weinheim 1991, S. 79–86, hier: S. 83. Das Konzept einer Kunstgeschichte als „Lehre von den Sehformen“ (Wölfflin, s. Anm. 2, S. 257) scheint jedoch nicht immer angemessen Berücksichtigung zu finden: Vgl. in diesem Sinne als Zuspitzung einer Kunst-Perspektive (auf Kosten der Formfrage) die vorrangig ikonografische Bestimmung des vergleichenden Sehens: Otto Pächt: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis (insb. den Abschnitt „Die Rolle des Vergleichens“), Wien 1977, S. 187–300.
- 6 Vgl. in diesem Sinne exemplarisch: Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich: Digitale Bildarchivierung: Der Wölfflin-Kalkül. In: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S. 306–320.
- 7 „Zwei Bilder sagen auch in der Wissenschaft oft mehr als tausend Worte, hundert Datenreihen oder zehn Meta-Studien. Was das Auge sehen kann, transportiert Realität, und der Vergleich zweier Realitäten vermittelt reale Veränderung.“ (Richard Friebe: Zwei Bilder sagen mehr als tausend Worte. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.6.2005).

### Ein Bilderstreit um den Vergleich

In Hinblick auf eine Bildgeschichte des vergleichenden Sehens, die als Pendant, aber auch als Korrektiv zu Methoden- und Begriffsgeschichte zu rekonstruieren wäre, bietet der sogenannte Holbein-Streit einen aufschlussreichen Ausgangspunkt.<sup>8</sup> Der Streit wurde durch das Auftauchen einer zweiten Version der „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ von Hans Holbein d. J. im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ausgelöst, um sich schnell zu einem Schlüsselereignis für die Konstituierung der Kunstgeschichte zu entwickeln. Vielfach wurde im Kontext der späteren Forschung auf den „spektakulären Gemäldevergleich“<sup>9</sup> im Rahmen der Holbein-Ausstellung von 1871 als Höhepunkt und gleichzeitiger Endpunkt im Holbein-Streit verwiesen. Inwiefern das vergleichende Sehen selbst zum Streitpunkt wurde, blieb dabei jedoch unberücksichtigt. Dagegen wurde die Debatte im Sinne der drei genannten Perspektiven, das heißt unter Ausblendung der Bilderfrage, rezipiert und auf einen kennerschaftlichen Streit um zwei *Kunstwerke* reduziert. Die Bedeutung des Holbein-Streits als umfassender *Bilderstreit* wurde kaum wahrgenommen.<sup>10</sup> Nur so lässt sich erklären, dass in der späteren Forschung die Frage der Fotografie (auf Kosten der älteren Bildmedien) und die Bestimmung des Originals (nicht aber die Frage der Reproduktion) so stark in den Vordergrund rücken konnten. Doch anders als die Fokussierung auf neue Medien und originale Kunstwerke vermuten lässt, fand der Holbein-Streit mit Ausstellung und Vergleich der zwei Gemälde im Original sowie entsprechenden Presseerklärungen bezeichnenderweise kein Ende; vielmehr trat er in diesem Moment in seine vielleicht spannendste Phase. Ein daraufhin entfachender Disput zwischen Julius Hübner, dem Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, und Albert von Zahn, dem Initiator der kunsthistorischen Erklärung,<sup>11</sup> gibt davon einen prägnanten Eindruck.

8 Für einen Überblick vgl. u. a. den Ausstellungskatalog: Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Stadel, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Petersberg 2004. Die wissenschaftshistorischen und bildkritischen Implikationen der Debatte stehen insbesondere im Zentrum meiner Dissertation: Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Anfänge der Kunstgeschichte (Arbeitstitel).

9 Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, S. 136.

10 Vgl. ausführlicher dazu Lena Bader: Kopie und Reproduktion im Holbein-Streit. Eine wissenschaftshistorische Retrospektive aus bildkritischer Perspektive. In: Wojciech Balus, Joanna Wolanska (Hg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa, Krakau 2009.

Hübner äußert nicht nur Zweifel an der Inszenierung des Vergleichs und an der Art der Schlussfolgerung, er negiert grundsätzlich den Erkenntniswert vergleichenden Sehens. Seine Kritik speist sich aus einem tiefen Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten anschaulicher Erkenntnis: „Weil jeder anders sieht und anders vergleicht“,<sup>12</sup> sei das Verfahren diskreditiert. Zu subjektiv und suggestiv sei die Wahrnehmung, als dass anschauliche Befunde Tatsachen oder Ergebnisse hervorbringen könnten: „Die Vergleichung“, so Hübner, könne „immer nur von einem subjectiven Standpunkte ausgehen“; allein „historische Beweismittel“ böten ein sicheres Fundament.<sup>13</sup>

Im radikalen Widerspruch dazu sollte sich Zahn wiederholt für die Bedeutung des vergleichenden Sehens aussprechen und bewusst von *Ergebnissen* der Vergleichung sprechen – so bereits 1865, als er eine erste Gegenüberstellung der zwei Madonnenbilder publizierte<sup>14</sup> und verstärkt nochmals 1871, im Anschluss an die Dresdener Ausstellung, die er als Möglichkeit begriff, „statt der ästhetischen und subjectiven Betrachtung den Weg der objectiven Vergleichung“ zu wählen.<sup>15</sup> Anders als die programmatische Formulierung jedoch suggeriert, unterstellt Zahn keine einfache Unterscheidung. Vielmehr problematisiert er die Polarisierung in objektiv und subjektiv, um sich ihr zu entziehen: Solange „der Augenschein die Begründung der ausgesprochenen Ansicht in diesem Fall als zweifellos darstellen“<sup>16</sup> müsse, sei die Perspektive des Wahren oder des Wahhaftigen zugunsten der Frage der Wahrnehmung aufzugeben. Wenn auch Zahn sich entschieden gegen das Vorurteil ausspricht, „es lasse sich in derartigen Fragen überhaupt keine wissenschaftlich begründete Entscheidung treffen, und das Urtheil über Kunstwerke sei Nichts als der Ausdruck subjectiver Meinungen“,<sup>17</sup>

11 Das Communiqué attestiert Holbein als Autor der neu aufgetauchten Darmstädter Madonna und wird in einer Serie von Presseerklärungen bekannt gegeben. Vgl. dazu u.a. die Version vom 22.9.1871: Erklärung. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 6, 1871, S. 355.

12 Julius Hübner: Der Holbein'sche Madonnenstreit. In: Illustrierte Zeitung, 30.12.1871, Nr. 1487, S. 507–508, hier: S. 507, Sp. 3.

13 Julius Hübner: Ein letztes Wort zur Holbeinfrage. In: Dresdner Journal, 25./ 26.10.1871, Nr. 247/ 248, hier: Nr. 247, S. 1902, Sp. 1.

14 Albert von Zahn: Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna. Mit zwei Photolithographien. In: Archiv der zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihre Geschichte, 1865, Nr. 11, S. 42–56.

15 Albert von Zahn: Zur Holbein-Frage. Separat-Abdruck aus dem Dresdner Journal, Dresden 1871, S. 10.

16 Zahn: Das Darmstädter Exemplar (s. Anm. 14), S. 51.

17 Zahn: Zur Holbein-Frage (s. Anm. 15), S. 4.





Abb. 4: Julius Hübners Beitrag „Der Holbein'sche Madonnenstreit“ aus der Illustrierten Zeitung (30.12.1871), zweite Seite.

trirte Zeitung trägt.<sup>20</sup> In schriftlich unbewusster Form, aber optisch evident, liefert Hübner darin einen bemerkenswerten Beitrag für das vergleichende Sehen (Abb. 3 und 4).

Der Aufsatz erstreckt sich über zwei Seiten. Er changiert dabei vom Hochformat ins Querformat, um zwei große Umrisszeichnungen nach den Gemälden präsentieren zu können. Die Montage der letzten Seite ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert und divergiert von überlieferten Gegenüberstellungen, indem sich der Text – statt ober- oder unterhalb der Bilder zu verlaufen – als enge Spalte zwischen die zwei Reproduktionen drängt. Auch materiell ist die Besonderheit der Inszenierung erfahrbar – zur Betrachtung und Lektüre muss der Leser das imposante Blatt zwischendurch drehen (Abb. 4). Die Bilder setzen einen starken Akzent, sie sind – wie Anton Springer zuvor grundsätzlich über kunsthistorische Illustrationen erklärt hatte – nicht „als äusserlicher Schmuck angefügt; sie gehören zu ihrem wesentlichen Inhalte“.<sup>21</sup> Jeweils knapp dreimal so breit wie die Textkolumne, stechen sie umso prägnanter hervor; sie geraten markant in den Blick, wenn dieser sich entlang der kurzen Zeilen bewegt. Es ist nicht möglich, dem Text zu folgen, ohne bei jedem Zeilensprung auch vergleichend zu sehen. Lektüre und vergleichendes Sehen werden aufeinander bezogen, indem sie ineinander übergehen.

20 Hübner: Der Holbein'sche Madonnenstreit (s. Anm. 12).

21 Anton Springer: Die Arundel-Gesellschaft zur Förderung höherer Kunstkenntnisse, Bonn 1860, S. 3.

Die visuelle Argumentation der zwischen zwei Bildpolen oszillierenden Komposition durchkreuzt Hübners apodiktische Thesen, seine Einwände gegen den Erkenntniswert des vergleichenden Sehens scheinen durch das spannungsvolle Arrangement der Seite und die anschauliche Akzentuierung ihrer didaktischen Wirksamkeit geradezu visuell überboten. Die Evidenzkraft der Anschauung, die Hübner zugunsten der Faktizität des historischen Materials zu negieren vorgibt, findet zum Schluss selbst in seinem Text einen leisen, aber markanten Niederschlag. In einer wechselseitigen Erhellung der Bilder erkennt Hübner die Wirkungskraft des vergleichenden Sehens (an), um daraus abzuleiten, dass die „Streitobjecte nicht ohne eine gewisse Läuterung, welche beiden Theilen zu Gute kommt“ aus dem Vergleich hervorgekommen seien. Das beeindruckende Schlusswort konstatiert, der Holbein-Streit sei ein „Proceß über Bilder“.<sup>22</sup>

Auf je unterschiedliche Art und Weise unterstreichen Zahn und Hübner die Bedeutung des vergleichenden Sehens als eine Methode, die nicht nur Bildern entspricht, sondern auch Bilder selbst hervorbringt. Durch die markante Pointierung der „doppelten Bedeutung des Vergleichs als Analyse- und Argumentationsmittel“ wird zugleich deutlich,<sup>23</sup> inwiefern die Bestimmung des vergleichenden Sehens entsprechend ihrer Emphase auf das Bild changiert – als bloß subjektive Erfahrung bei Hübner, als wesentlicher Inhalt bei Zahn (und als sprachlich uneinholbares Wunder bei Clouzot). Zahns Plädoyer für das vergleichende Sehen als Modus anschaulicher Erkenntnis und Instrument visueller Argumentation folgt einer bildkritischen Prämisse und impliziert Dimensionen der Bilderfahrung, die erst und ausschließlich in dieser Form, sehend und vergleichend, zugänglich sind. Einen Eindruck dieser den Bildern unterstellten Erkenntnisleistung geben nicht zuletzt Hübners Bilderkomposition und Zahns Plädoyer für eine dauerhafte Vergleichung. Beide Kontrahenten verweisen mit der immanenten Dynamik im Dialog der Bilder auf die geradezu unaufhaltsame Produktivität, die das vergleichende Sehen daraus entfalten kann.

22 Hübner: Der Holbein'sche Madonnenstreit (s. Anm. 12), S. 508.

23 Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 24.

**Wilde Bilder**

Der Kladderadatsch hat dieser Dynamik auf amüsante Art eine besondere Pointe verliehen, indem er den Dialog der Bilder – in der imaginären Szene eines nächtlichen Tête-à-Tête der beiden Gemälde – buchstäblich vor Augen führt:

„Zu Dresden im Zwinger-Pavillon  
hört nächtlich man ein Rauschen,  
Zur Mitternacht um die Geisterstund'  
Ein Zanken, Schwatzen und Plauschen.

Zur Mitternacht um die Geisterstund'  
Entsteigen dem güldenen Rahmen  
Ein Jed ihr Knäblein an der Hand,  
Zwei jungfräuliche Damen

[...]

Bei Tage hängen sie nebeneinand  
Ganz friedlich vor allen Leuten;  
Doch in der einsamen Stille der Nacht  
Beginnt ein heftig Streiten

[...]“<sup>24</sup>

Das pikante Gedicht berührt wichtige Aspekte im Holbein-Streit und bringt diese in scharfen Pointen zum Ausdruck. Dreimal treten die Madonnen, zweimal die Christuskinder gegeneinander an, um – gegen den „Verstand der Verständigen“ – die Streitfrage untereinander auszuhandeln. Die Verlebendigung der zwei „Streitobjecte“ (Hübner) ist eine subtile Antwort auf die Erfahrung des vergleichenden Sehens, dass sie zur „Geisterstund“ erfolgt – wenn die Gelehrten (in der Regel) schlafen – eine weitere Pointe.

Angesichts der eingangs genannten Festschreibungen des vergleichenden Sehens sei der Bewegung aus „dem güldenen Rahmen“ für den Moment eines Gedankenexperiments gefolgt, um in Hinblick auf einen möglichen Rahmenwechsel

24 In Sachen Dresden contra Darmstadt. In: Kladderadatsch, Jg. 24, 17.9.1871, Nr. 43, S. 170.

die Frage aufzuwerfen, ob vielleicht erst ein „wildes Denken“<sup>25</sup> das vergleichende Sehen in seiner ungebändigten, kreativen Produktivität freizusetzen vermag. Vielleicht müsste man hier ansetzen, um das vergleichende Sehen als Begriffs-, Vermittlungs- und Erkenntnisinstrument zu würdigen: als eine ‚intellektuelle Bastelei‘, die ihre pädagogisch-didaktische Wirkungsmächtigkeit aus einem kreativ-produktiven Impuls schöpft. Nicht einengend, sondern produktiv wäre vor diesem Hintergrund die oszillierende Agitation der Blicke als „schwebende Aufmerksamkeit“ zu imaginieren: „[...] ein längeres Hinausschieben des Augenblicks, da Schlüsse gezogen werden, damit die Interpretation Zeit genug hätte, um sich über mehrere Dimensionen zu erstrecken, zwischen einem erfassten Sichtbaren und der auferlegten Prüfung einer Verzichtleistung.“<sup>26</sup> Hier läge die Faszination des vergleichenden Sehens – wo Formen *und* Blicke anfangen zu spielen, und sich, wie bei Clouzot und Picasso, ein geradezu mysteriös anziehender und in Bewegung versetzender Raum der Bilderfahrung, nicht der schieren Information, auftut. Hineinzutreten hieße, sich vom vergleichenden Sehen in seiner Dynamik ergreifen zu lassen.

25 Nicht nur als Prinzip und Konzept, sondern auch konkret bietet diesbezüglich einen fruchtbaren Ausgangspunkt: Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Frankfurt 1973. Von hier aus ließen sich ausgewählte Beiträge zum vergleichenden Sehen einer vielversprechenden, vergleichenden (Neu-)Lektüre unterziehen: vgl. z.B. den Vorschlag einer Verbindung „zwischen dem kunsthistorischen und dem psychologischen Déjà-vu“ (Christoph Danelzik-Brüggemann, Rolf Reichardt: *Das Déjà-vu der Bilder. Visuelle Mnemotechniken und satirische Vergewaltigungen in der europäischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts*. In: Günter Oesterle (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, München 2003, S. 327–350, hier: S. 330) oder Niehrs Verweis auf den Moment anarchischer Überraschung im vergleichenden Sehen: Klaus Niehr: *Vom Traum zur Inszenierung. Materialien zu einer Archäologie des kunstgeschichtlichen Vergleichs*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2000, Band 45, Heft 2, S. 273–292.

26 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, Wien 2000, S. 23. Vgl. dazu auch seine Unterscheidung zwischen sichtbarer Information (visible) und phänomenologischem Ereignis (visuel) im Rahmen einer „Phänomenologie der ‚zweifachen Ordnung‘“. In: Ders.: *Bilder trotz allem*, München 2007, S. 100–131.