

## Einleitung

Lena Bader

»Ein Einfall z. B. »es könnte vielleicht«. Aber wie *kommt* der Einfall? Mitunter zufällig äußerlich: ein Vergleichen, das Entdecken irgend einer Analogie findet statt. Nun tritt eine *Erweiterung* ein. Die Phantasie besteht im schnellen *Ähnlichkeiten-schauen*. Die Reflexion mißt nachher Begriff an Begriff und prüft. Die *Ähnlichkeit* soll ersetzt werden durch *Causalität*. Ist denn nun »wissenschaftliches« Denken und »philosophisches« nur durch die *Dosis* verschieden? Oder vielleicht durch die *Gebiete*?«  
Nietzsche, Basel, um 1872<sup>1</sup>

Vergleichendes Sehen ist ein zentrales Moment der Kunstgeschichte. Das Prinzip bestimmt in vielfältiger Hinsicht die wissenschaftliche Praxis, reicht aber auch weit über die disziplinären Bestrebungen hinaus. Wie nicht zuletzt zahlreiche Beispiele im Rahmen der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen, ist das vergleichende Sehen eine wichtige visuelle Erfahrung, an der auch die Kunstpraxis entschieden teilhat. Der im Kontext des so genannten *Vinnen-Streit* erschienene Sammelband *Deutsche und französische Kunst* ist diesbezüglich ein aufschlussreiches Beispiel. Ausgelöst wurde der Streit durch die von Carl Vinnen veröffentlichte Broschüre *Protest deutscher Künstler*, die sich gegen die Bevorzugung ausländischer, insbesondere französischer, Kunst bei Museumsankäufen aussprach und dagegen die Förderung nationaler Kunst forderte.<sup>2</sup> Franz Marc hatte sogleich zum Gegenprotest aufgerufen, »um auch auf diesem Weg das Schlachtgeschrei zu erheben«:

»Ich denke z. B. an eine Gegenüberstellung von Reproduktionen, Maillol neben Taschner und Flossmann und Hahn, Matisse neben Erler, Renoir neben Münzer, Cézanne neben Trübner und Dill und Münchner Sezessionisten (Gröber, Nickl, Habermann), Picasso neben Stuck, Signac neben

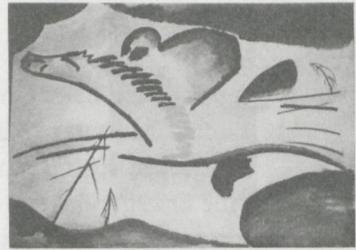


ZWEI BILDER

von FRANZ MARC

D<sup>e</sup>r Wahrheit muss sich rechtfertigen lassen von ihren Kindern.  
Wenn wir so weiter sein wollen, unsere Zeitgenossen zu bekehren, müssen wir unsere  
Wahrheit rechtfertigen durch unsere Werke und müssen sie zeigen wie eine selbstverständ-  
liche Sache.

Wir werden es uns hierbei so schwer wie möglich machen, indem wir die Feindschaft  
nicht scheuen, unsere Werke für die Zukunft zeigen und noch unersetzlich sind, unser  
Werte alter, langer erweisener Kulturen zu stellen. Wir tun es mit dem Gefühlen, durch  
nicht unsere Ideen deutlicher zu illustrieren als durch solche Vergleiche; Etwas Liebes  
steht neben Etwas Erblichem herbe, so verwechseln nach sein Anstrich sein mag. Auch ist die  
Strände zu solchen Betrachtungen günstig, da wir glauben, dass wir heute an die Wende  
zweier Epochen stehen; die Absonderung ist nicht neu; man hat den Ruf vor  
hundert Jahren schon lauter gehört. Damals wählte man sich den neuen Zeitalter schon  
sehr nahe, viel näher als wir es heute glauben. Ein ganzes Jahrhundert lag noch dazwischen,  
in welchem sich eine lange Entwicklung in stürmischer Tempo abspielte. Die Menschheit  
durchläuft jährlich das letzte Stadium einer tausendjährigen Zeit, die ihren Anfang nahm



KANDINSKY

nach dem Zusammenbruch der großen, antiken Welt. Danach legten die „Primitiven“  
den neuen Grund für eine lange, neue Kunstentwicklung, und die ersten Märtyrer starben  
für die neue christliche Welt.

Heute ist in Kunst und Religion diese lange Entwicklung durchbrochen. Aber noch liegt  
das weite Land voll Trümmern, voll alter Vorstellungen und Formen, die nicht weichen  
wollen, obwohl sie schon für Vergangenheit gehören. Die alten Ideen und Schöpfungen  
leben im Scheitern fort, und man steht mitten vor der Herkulesarbeit, sie aus zu ver-  
treiben und freie Bahn schaffen soll für das Neue, das schon wartet.

Die Wissenschaft arbeitet negativ, sie destruiert die Religion — welches schlimme  
Kriegsähnliches für die Gotteswelt unserer Zeit.

Wohl fühlt man, dass eine neue Religion in Laide umgibt, die noch keinen Reiter  
hat, von niemand erkannt.

Religionen sterben langsam.

Die Kunstler aber, die unerschütterliche Route der alten Zeit, lauch in der Mitte des  
19. Jahrhunderts katastrophal zusammen. Es gibt seitdem keinen Stil mehr, er gibt,  
wie von einer Epidemie erfasst, auf der ganzen Welt ein. Was es an erneuter Kunst seitdem

1 Franz Marc,  
Zwei Bilder, Doppel-  
seite aus dem  
Almanach, 1911.

Oswald, Cross neben Eichler und Worpstedern, Gauguin neben Hofmann etc. Die Sache wäre jedenfalls ebenso amüsant für uns als lehrreich für viele Laien und Käufer.«<sup>3</sup>

Gesa Jeuthe hat das Konzept treffend als »Idee einer vergleichenden Bildpolitik« bezeichnet, um zugleich darauf hinzuweisen, dass die Strategie »jedoch erst von der Gegenseite verwirklicht und später als gängige Präsentationsform von den Nationalsozialisten genutzt« wurde.<sup>4</sup> Der Fokus auf die ideologische Instrumentalisierung des Verfahrens sollte indes nicht dazu verleiten, wichtige Erfahrungen im vergleichenden Sehen vorschnell auszublenden [Abb. 1]. Das betrifft auch Marc und seine »widerspruchsvolle Rezeption«.<sup>5</sup> In Anschluss an seinen Besuch der zweiten Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung*, die in vielerlei Hinsicht wegbereitend für den *Blauen Reiter* wirken sollte, bemerkt er 1910 mit Blick auf die gleichzeitig stattfindende *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst*:

»Es ist schade, daß man *Kandinskys* große Komposition und manches andere nicht neben die muham[m]edanischen Teppiche im Ausstellungspark hängen kann. Ein Vergleich wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns Alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei? [...] Wir haben in Deutschland kaum ein dekoratives Werk,

geschweige einen Teppich, den wir daneben hängen dürfen. Versuchen wir es mit Kandinskys Kompositionen – sie werden diese gefährliche Probe aushalten, und nicht als Teppiche, sondern als ›Bilder‹.«<sup>6</sup>

Das vergleichende Sehen, daran lässt Marc keinen Zweifel, fungiert hier als Motor einer Horizonterweiterung der eigenen Bilderfahrung, einer Ausweitung der Anschauung für unbekanntere Bildwelten, die nicht nur Neues zu sehen vorgibt, sondern auch ein neues, vergleichendes Sehen verspricht – wie Heinrich Wölfflin schreibt: »man sieht anders und Anderes«.<sup>7</sup> Eine vorschnelle Scheidung in künstlerische und kunsthistorische Vergleiche wäre vor diesem Hintergrund nicht nur künstlich, sondern unproduktiv, wenn sie darauf hinausliefe, freie und gebändigte Vergleiche zu unterscheiden, offene und gelenkte Formen. Gemeinsam ist ihnen zumindest die Emphase auf die anschauliche Gegenüberstellung und damit die Überzeugung von der Erkenntniskraft visueller Argumentationen. Ihre Differenzierung für den Moment eines Gedankenexperiments in der Schwebelage zu halten, ist nicht ohne Reiz angesichts der widerspruchsvollen Rezeption, die auch das vergleichende Sehen erfahren hat.<sup>8</sup> Die künstlerische Auseinandersetzung ist eine produktive Kontrastfolie und erlaubt das vergleichende Sehen als komplexe Sehtechnik zu befragen, ohne es vorschnell auf die (bloße) Illustration kunsttheoretischer Prämissen oder kunsthistorischer Fakten einzuengen. Erkennbar werden dadurch nicht zuletzt fruchtbare

Anknüpfungspunkte zu zentralen Theoremen der Kunstgeschichte, die – ohne explizit unter dem Begriff des vergleichenden Sehens verhandelt zu werden – Erhellendes über das Verfahren beizutragen versprechen. Das gilt insbesondere für Ansätze, die der Annahme folgen, »dass sich Bilder diachron und niemals nur aktual verhalten«. Wie Horst Bredekamp betont, folgt die Überzeugung einer solchen doppelten Verfasstheit von Bildern aus dem Bewusstsein der »Eigenwelt bildlicher Formen«; sie lässt das vergleichende Sehen als genuines Moment von Bildkritik hervortreten.<sup>9</sup> Ungeachtet der rhetorischen und diskursiven Einengungen, die das vergleichende Sehen hier und da (insbesondere im Dienste nachweisbarer Kausalzusammenhänge) in Lehre und Forschung erfährt, finden sich höchst differenzierte Beschreibungen der die Bilder verknüpfenden »feinen Verbindungsfäden«, wie Marc sie nennt:<sup>10</sup> Von Cennino Cenninis Definition der Fantasie als einer Kraft, die Bilder mit Bildern verbindet,<sup>11</sup> über Jacob Burckhardts Bestimmung eines »Fluidum, welches unter den Völkern herumgeht«<sup>12</sup> und Wölfflins Überlegungen zu der »Wirkung von Bild auf Bild als Stilfaktor«<sup>13</sup> oder Aby Warburgs Idee vom Nachleben der Bilder werden verschiedene Facetten einer Theorie der Interikonizität manifest, die mit Blick auf das vergleichende Sehen fruchtbare Impulse bereithält.<sup>14</sup>

Wie der Ausblick auf künstlerische und kunsthistorische Bilderkaskaden nahe legt, erschöpfen sich die Möglichkeiten des vergleichenden Sehens weder in ideologischer Bildpolitik noch in wissenschaftlichen Bildnachweisen. Vielmehr entfaltet das vergleichende Sehen seine Faszination aus dem anschaulichen Experiment einer immer auch unkontrollierbaren visuellen Erfahrung im Dialog der Bilder. Dem Konzept ist eine tastende, spielerische Komponente immanent, die aus der Zusammenschau der Bilder ihren besonderen Reiz entwickelt und die Wirkungsmacht anschaulicher Gegenüberstellungen begründet. Als Gegenpol zu »komparatistischen Bestätigungen sattsam bekannter Repräsentationsmodelle«<sup>15</sup> tritt damit das »Spiel der Hervorbringung von Neuem [...], das Auftauchen unvorwegnehmbarer Ereignisse« hervor.<sup>16</sup> Jenseits der geordneten Demonstrationen – nicht aber unbedingt losgelöst davon – rückt der Moment einer wilden Begegnung in den Vordergrund: »das anarchische Element plötzlicher Erkenntnis, die Störung fixierten Bewußtseins [...], die das Überschreiten kodifizierter Grenzen und stabiler Vorstellungsbahnen durch abrupt eindringende Visualität aufnötigt.«<sup>17</sup>

Um das vergleichende Sehen in diesem Sinne als Experiment zu beleuchten, scheint es angebracht, das Verfahren – gerade

auch in Hinblick auf seine Verwendung als wissenschaftliches Erkenntnisinstrument – vor dem Hintergrund neuerer wissenschaftstheoretischer Ansätze zu befragen. Hans Jörg-Rheinbergers Untersuchung von Experimentalsystemen, in Anlehnung an Gaston Bachelard und Gilles Deleuze im Sinne einer »differentiellen wissenschaftlichen Philosophie« ausgelegt, sowie sein Rekurs auf Jacques Derridas Akzent auf die »irreduzible Abwesenheit der Intention« bieten diesbezüglich fruchtbare Impulse:<sup>18</sup> »Eine Strategie schließlich ohne Finalität; man könnte dies blinde Taktik nennen, empirisches Umherirren.«<sup>19</sup> Vor diesem Hintergrund erlaubt die Zusammenführung von Epistemologie und Psychologie, das vergleichende Sehen z. B. mit Blick auf gestaltpsychologische Ansätze jenseits logisch-instrumenteller Bedingungen zu befragen.<sup>20</sup> In Abgrenzung zur »Auffassung vom Experiment als Schiedsrichter«<sup>21</sup> lässt sich dazu das Spannungsfeld von Aufmerksamkeit und Distraction fruchtbar machen.

Wie die in dieser Sektion vereinten Beiträge durch die Pointierung der Eigendynamik, die das vergleichende Sehen im Dialog der Bilder entfalten kann, nahe legen, stellt die Würdigung des Verfahrens als *Wahrnehmungsprozess*, nicht *Entscheidungsprozess*, zugleich eine phänomenologische Revision damit verbundener Vorurteile in Aussicht.<sup>22</sup> Es wird erkennbar, wie sehr Vorstellungen über Möglichkeiten und Grenzen vergleichenden Sehens von damit verknüpften Bildbegriffen abhängen können und vice versa. Mit einer starken Emphase auf Bilder *als Bilder* wird beispielsweise deutlich, dass das vergleichende Sehen als archäologische Arbeit am Anachronistischen in Aktion treten kann, indem die Montage dank ihrer dialektischen Produktivkraft teleologische Ordnungsmuster aufzubrechen vermag.<sup>23</sup> Eine solchermaßen bildkritische Perspektive auf das vergleichende Sehen steht in kritischer Abgrenzung zum »Entschärfungsbegriff« der Illustration<sup>24</sup> und rückt dagegen die anschauliche Produktivität in den Vordergrund, um auch die anschauliche Gegenüberstellung als sinnkonstituierendes Sehangebot zu würdigen. Vergleichendes Sehen erscheint dabei gleichermaßen als Spiegel und Vehikel eines transformativen Prozesses, der Bilder nicht nur zu sehen gibt, sondern zugleich als bildgebendes Verfahren wirksam wird, um verschiedene Sichtweisen auf ein Bild zu ermöglichen<sup>25</sup> oder verborgene Tiefenschichten eines Bildes hervorzubringen.<sup>26</sup> Nicht der bloß vermittelnde, illustrierende Charakter steht hier im Vordergrund, sondern die Prozessualität selbst, der Moment der produktiven Zusammenführung.

Die »Aufmerksamkeit für die ›Ereignishaftigkeit‹, die Forschungsexperimente auszeichnet«,<sup>27</sup> erlaubt somit einerseits, das vergleichende Sehen als kunsthistorisches Erkenntnisinstrument auf fruchtbare Weise mit wissenschaftstheoretischen Überlegungen zu konfrontieren, und lässt andererseits wichtige Anknüpfungspunkte zu bildtheoretischen Ansätzen hervortreten. Durch den Fokus auf das Ereignis eröffnet sich der Auseinandersetzung mit dem vergleichenden Sehen eine Möglichkeit zur Zusammenführung wissenschaftshistorischer und bildtheoretischer Ansätze, »denn dem Angebot möglicher anschaulicher Konjunktionen im Bilde kann nur ein Sehen gerecht werden, welches sich aus der starren Funktion des Konstatierens und des Überblickens befreit und die dynamischen Konnexe des Bildes wahrzunehmen versteht«.<sup>28</sup> Das vergleichende Sehen aus dieser Perspektive zu befragen, heißt den Blick zugleich auf die anschaulichen Konjunktionen *zwischen* den Bildern zu lenken: Werden sie zwangsläufig neutralisiert und gebändigt durch den Vergleich, wie die Rede vom »disziplinären Imperativ des vergleichenden Sehens«<sup>29</sup> nahe legt, oder vermag das kontrastreiche Zusammenspiel der Bilder die »Dynamik der Sinnesenergien«<sup>30</sup> nicht auch freizusetzen, ja gar zu potenzieren? Vergleichendes Sehen als Fokussierung auf die bildkonstituierende Form der Differenz und damit Anleitung zum (anschaulichen) Denken produktiver Differenzen? Wie Beispiele aus der modernen Kunst nahe legen,<sup>31</sup> läge in dieser Prozessualität ein besonderer Reiz vergleichenden Sehens:

»So etwas wie eine schwebende Aufmerksamkeit, 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>32</sup>

Die Option, das vergleichende Sehen mit Blick auf die Oszillation der Blicke als ein Sehen im Vollzug zu befragen, schien uns ein Experiment wert. Nicht alle Schlüsse werden explizit gezogen, Einiges bleibt in der Schweben, Anderes wird unter dem Begriff der Montage besprochen, weitere Bezüge werden ausgehend von der Gestaltpsychologie gestiftet. Hier wie dort geht es um den Versuch eines Perspektivwechsels von der Illustration zum Bild, von der visuellen Evidenz zur anschaulichen Produktivität, vom festgeschriebenen Komparativ zur Erfahrung des Vergleichs. Eine Schwerpunktverschiebung vom Vergleich zum Sehen ist indes nicht

intendiert, es gilt vielmehr dem vergleichenden Sehen in der Komplexität seiner Formel gerecht zu werden, *vergleichend* und *sehend*, um das visuelle Experiment als Ereignis zu befragen:

»[...] dieses zweideutige Unternehmen, vernünftig und toll, immer unvorhersehbar und stets vorhergesehen, das seine Ziele erreicht, wenn es sie vergißt, sie liegen läßt, wenn es ihnen treu bleiben will, das zugrunde geht in der falschen Reinheit des Scheiterns und sich im Sieg entwürdigt, das sich in seinem Verlauf des Unternehmenden manchmal entledigt, manchmal ihn bloßstellt, wenn er sich nicht mehr verantwortlich fühlt«. <sup>33</sup>

## Endnoten

- 1 Friedrich Nietzsche, Kritische Gesamtausgabe, 9 Abt., ca. 40 Bde., hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1977, Abt. 3, Bd. 4, Nachgelassene Fragmente: Sommer 1872 bis Ende 1874, Berlin/New York 1978, S. 32, 19 [75].
- 2 Als Reaktion darauf erscheint eine Sammlung mit zahlreichen Stellungnahmen namhafter Zeitgenossen: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest Deutscher Künstler«, Mit Beiträgen Deutscher Künstler Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911. Noch im selben Jahr erscheint die Neuauflage unter dem Titel Deutsche und Französische Kunst. Eine Auseinandersetzung deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911.
- 3 Franz Marc in einem Brief an August Macke, 12. 04. 1911, zit. nach August Macke, Franz Marc. Briefwechsel, Köln 1964, S. 53. Siehe hierzu Jessica Horsley, Der Almanach des *Blauen Reiters* als Gesamtkunstwerk, Frankfurt a. M. 2006, bes. S. 355–362 »Die vergleichende Gegenüberstellung von Abbildungen«; Sigrid Köllner, Der Blaue Reiter und die »Vergleichende Kunstgeschichte«, Karlsruhe 1984.
- 4 Gesa Jeuthe, Die Moderne unter dem Hammer. Zur »Verwertung« der »entarteten« Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 189–306, S. 190f.
- 5 Isgard Kracht, Verehrt und verfemt. Franz Marc im Nationalsozialismus, ebd., S. 307–377.
- 6 Franz Marc, Schriften, hg. v. Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 126f.
- 7 Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, S. 9.
- 8 Siehe hierzu die Beiträge in der ersten Sektion dieses Bandes.
- 9 Horst Bredekamp, Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 11–26, hier S. 18.
- 10 Marc, Schriften (Anm. 6), S. 150.
- 11 Cennino Cennini, Il libro dell'arte, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, Kap. 1, S. 62f.
- 12 Jacob Burckhardt, zit. nach Werner Kaegi, Jacob Burckhardt. Eine Biographie, Bd. VI: Weltgeschichte–Mittelalter–Kunstgeschichte. Die letzten Jahre 1886–1897, Basel/Stuttgart 1977, S. 461.
- 13 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst [1915], München 1920, S. 248. Siehe auch Franz Roh, Zeitlose Formen in Vergleichspaaren, in: Die Kunst und das schöne Heim 48/7, 1950, S. 248–252.
- 14 Siehe hierzu Valeska van Rosen, Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2004, S. 161–164; Christoph Zuschlag, Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität, in: Silke Horstkotte und Karin Leonhard (Hg.), Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–99.
- 15 Gustav Frank, Nachwort: Pictorial und Iconic Turn. Ein Bild von zwei Kontroversen, in: William J. T. Mitchell, Bildtheorie, Frankfurt a. M. 2008, S. 445–487, hier S. 474, und bes. ebd., S. 136–172 »Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode«.
- 16 Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge, Frankfurt a. M. 2006, S. 31.
- 17 Klaus Niehr, Vom Traum zur Inszenierung. Materialien zu einer Archäologie des kunstgeschichtlichen Vergleichs, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 45/2, 2000, S. 273–292, hier S. 282. Niehr erörtert in diesem Zusammenhang, inwiefern die Arbeit mit kunsthistorischen Reproduktionen »Spielraum für ein experimentelles Bewegen lassen. »Spielraum« darf hier durchaus wörtlich genommen werden, denn es ist die freie Imagination des Benutzers, seine Lust am Zusammenstellen und Auflösen, am Kombinieren und Systematisieren, die sich je nach Bedürfnis und Interesse ihre eigenen Regeln setzt« (ebd., S. 281). Zum Motiv der Überschreitung als Charakteristikum der Montage s. den Beitrag von Georges Didi-Huberman.
- 18 Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge (Anm. 16), S. 95–101.

## Endnoten/Abbildungsnachweis

- 19 Jacques Derrida, Die différance [1968], in: ders., Die différance. Ausgewählte Texte, Stuttgart 2008, S. 110–149, hier S. 116.
- 20 Siehe hierzu den Beitrag von Michael Hagner.
- 21 Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge (Anm. 16), S. 24.
- 22 Siehe hierzu den Beitrag von Robin Rehm.
- 23 Siehe hierzu den Beitrag von Georges Didi-Huberman.
- 24 Horst Bredekamp und Franziska Brons, Fotografie als Medium der Wissenschaft: Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: Christa Maar und Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn: die neue Macht der Bilder, Köln 2005, S. 365–381, hier S. 379.
- 25 Siehe hierzu den Beitrag von Ulfert Tschirner.
- 26 Siehe hierzu den Beitrag von Thomas Hensel.
- 27 Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge (Anm. 16), S. 99.
- 28 Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Jürgen Stöhr (Hg.), Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 148–165, hier S. 156.
- 29 Heinrich Dilly, Einleitung, in: Hans Belting u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, S. 7–16, hier S. 12.
- 30 Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane (Anm. 28), S. 156.
- 31 Siehe hierzu den Beitrag von Christian Spies.
- 32 Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, Wien 2000, S. 23. Siehe hierzu die Differenzierung von sichtbarer Information (*visible*) und phänomenologischem Ereignis (*visuel*) im Rahmen einer »Phänomenologie der ›zweifachen Ordnung‹«: ders., Bilder trotz allem, München 2007, S. 100–131.
- 33 Jean Paul Sartre, Freundschaft und Ereignis. Begegnung mit Merleau-Ponty, Frankfurt a.M. 1962, S. 18.

## Abbildungsnachweis

- 1 Franz Marc, Zwei Bilder, Doppelseite aus dem Almanach, 1911, in: Wassily W. Kandinsky und Franz Marc (Hg.), Der blaue Reiter, München 1976, S. 8–9 [Faksimile-Druck nach der 1912 erschienenen Ausgabe].