

Lehre und Forschung, mediale und museale Vermittlung – es gibt kaum ein Element kunsthistorischer Praxis, das nicht auf der Herstellung und Kommunikation von Vergleichen beruhen würde. Als Fach fordert und fördert die Kunstgeschichte den Vergleich.¹ Man kann indessen nicht behaupten, dass dieses gleichsam intuitive Verhältnis zum Vergleich von einer ebenso kontinuierlichen Reflexion über die methodologischen Prämissen des Vergleichens, seine Möglichkeitsbedingungen und Zielsetzungen, begleitet worden wäre. In jüngster Zeit ist jedoch ein verstärktes Interesse an einer tragfähigen theoretischen Fundierung fachrelevanter Vergleichspraktiken zu beobachten, gerade auch im Verhältnis zu komparativ orientierten Fächern im disziplinären Umfeld. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die mit programmatischem Nachdruck vorgetragene Überzeugung, die methodisch kontrollierte Anwendung komparativer Verfahren eröffne einen «Königsweg» in Forschungsgebieten, die innerhalb überkommener Fach- und Epochengrenzen, mit vertrauten Begrifflichkeiten und Narrativen nicht mehr zu bearbeiten sind – oder die sich von solchen tradierten Betrachtungsweisen und ihren ideologischen Beanspruchungen bewusst absetzen wollen.² Dies gilt zweifellos für alle diskursiven Felder, die ihre historischen und aktuellen Themen im Deutungshorizont weltweit intensivierter Interdependenzen und Beziehungsverdichtungen behandeln, wie eine multiperspektivisch aufgefächerte Globalgeschichte und deren kulturwissenschaftliche Spezialisierungen.

Im Folgenden werden daher – erstens – die Motive dieser Konjunkturen des Komparativen diskutiert; ein zweiter historisch orientierter Abschnitt geht den Ambivalenzen und Aporien nach, die seit dem frühen 20. Jahrhundert die Forderungen nach einer universal orientierten vergleichenden Kunstwissenschaft begleiten; drittens werden einige Thesen zu aktuellen Methodiken und Mentalitäten vergleichender Forschungsansätze und Möglichkeiten ihrer institutionellen Umsetzung entwickelt.

Konjunkturen des Komparativen

Im Rückblick auf das vergangene Jahrzehnt lassen sich drei Tendenzen erkennen, die in je eigener Weise das Interesse an komparativen Verfahren im Bereich der Kunstgeschichte stimuliert haben. Sie betreffen das Fach sowohl in seiner Eigenschaft als diachron ausgerichtete historische Disziplin als auch in seiner analytischen Orientierung auf gegenwartsbezogene kulturelle und ästhetische Praktiken:

- Unter dem Kollektivsingular *World Art Studies* hat ein Disziplinen übergreifendes Gefüge institutionelle Formen angenommen, in dem kunstbezogenene Lehre und Forschung diachron zwischen Prähistorie und Gegenwart aufgespannt und damit Querschnittsbereiche zwischen Anthropologie, Archäologie, Kunst-

und Mediengeschichte gebildet werden. Vor dem Traditionshintergrund des europäischen und nordamerikanischen Museums- und Universitätswesens muten einige Aspekte dieser Allianz vertraut an, etwa das als komplementär konzipierte Verhältnis zwischen Archäologie und Kunstgeschichte. Durch eine bislang eher programmatisch vorgetragene als forschungspraktisch eingelöste Verschränkung anthropologischer, archäologischer und kunsthistorischer Methodiken sollen die jeweiligen perspektivischen Beschränkungen ausgeglichen werden. Dies vor allem im Hinblick auf zwei miteinander verschränkte Problemstellungen: Wie haben die mit dem Vereinbarungsbegriff der ›Kunst‹ adressierten Phänomene unter wechselnden gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ihre spezifischen Ausprägungen erlangt und wie vermag deren Analyse dem Komplexitätsgrad gegenwärtiger weltgesellschaftlicher Verhältnisse gerecht zu werden. Die 1979 von Jan Białostocki noch tentativ formulierte Frage «A comparative history of world art, is it possible?»³ ist mittlerweile dahin gehend modifiziert worden, dass eine zeit-räumlich elargierte ›Weltkunst‹ keineswegs zwingend in einem derart überdeterminierten Narrativ namens Geschichte entfaltet werden muss.⁴ Wenngleich alternative Darstellungsformen mit einem Synthesegrad diesseits universalistischer Überschau und jenseits partikularer Fallstudien-Kasuistik noch kaum über experimentelle Erprobungen hinausgelangt sind, so scheint Konsens darüber zu bestehen, dass *World Art Studies* das Spektrum ihrer Forschungsgegenstände nicht nur komparativ konstituieren, sondern ihre Ergebnisse adäquat auch nur in einem vergleichenden Modus kommunizieren können.⁵

· In der Geschichtswissenschaft hat eine intensive Diskussion über den methodischen Stellenwert vergleichender Verfahren stattgefunden, die zu einer kritischen Revision bisheriger Forschungspraktiken und Begriffssprachen geführt sowie Perspektiven für eine Weiterentwicklung komparativer Ansätze aufgezeigt hat.⁶ Bereits in den 1990er Jahren hatten kritische Einwände seitens der kulturgeschichtlich ausgerichteten Transfer- und Beziehungsforschung die Tragfähigkeit komparativer Konzepte hinterfragt, die fast ausschließlich auf Nationalstaaten als privilegierte Vergleichsgrößen ausgerichtet waren und primär auf Strukturvergleiche im Theorierahmen gesellschaftlicher Modernisierung abzielten.⁷ Schon aufgrund der in diesen Forschungsgebieten bevorzugten großmaßstäblich-quantitativen Vergleichsformen boten sich hier nur wenige Anknüpfungspunkte für die eher mikrogeschichtlich-diskursiv geprägten Vergleichsmodi in den Kultur- und Kunstwissenschaften. Die sich alsbald aus ihrem primären französisch-deutschen Anwendungskontext lösende Kulturtransfer-Forschung mit ihrem Interesse an (historischen) Akteuren, Medien und Praktiken des Austauschs war hingegen von vorn herein in viel höherem Maße für kunstgeschichtliche Fragestellungen anschlussfähig, wie eine Fülle insbesondere nach 1990 nochmals intensivierter Forschungsinitiativen belegt.⁸ Allerdings ist in dieser von gegenseitigem Einvernehmen geprägten ›Wahlverwandtschaft‹ zwischen Kulturtransfer-Forschung und Kunstgeschichte auch lange keine Notwendigkeit verspürt worden, die historische Reichweite der Relationskategorie ›Transfer‹ in ihrer Abhängigkeit von kulturellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen vergleichend zu ermitteln. Unterdessen hat in den letzten zehn Jahren eine erkennbare Annäherung der Positionen stattgefunden: Einerseits hat die traditionell

sozio-ökonomisch geprägte Vergleichende Geschichtswissenschaft (*Comparative History*) Impulse des *cultural turn* aufgegriffen und sucht verstärkt schwer taxierbare, geschweige denn quantifizierbare Kategorien wie Mentalitäten, Erfahrungen, kulturelle Praktiken und symbolische Formen als wirklichkeitsmodellierende Faktoren in ihre Vergleichsszenarien einzubeziehen, nicht zuletzt, um die semantische Historizität der benutzten Vergleichskategorien präziser bestimmen zu können.⁹ Andererseits hat die zu *histoire croisée* und *entangled histories* weiterentwickelte Kulturtransfer-Forschung anti-komparative Affekte inzwischen deutlich reduziert: Eine vergleichende Perspektive wird nicht mehr pauschal als Näherungsweise abgelehnt, die *a priori* historische Konstellationen und Handlungsspielräume als determiniert und damit unterkomplex behandelt, weil sie diese immer schon in Zurechnung auf von außen herangetragene Differenzkriterien analysiert.¹⁰ Eine an pluraler Auffächerung der Untersuchungsperspektiven interessierte Verflechtungsgeschichte nutzt mittlerweile mit gewachsener Selbstverständlichkeit vergleichende Verfahren nicht nur, um deren potenzielle Verfremdungseffekte auf der Darstellungsebene einzusetzen. Komparative Arrangements suchen auch dem Umstand methodisch Rechnung zu tragen, dass die Kommunikation, Zirkulation und Zurückweisung von Vergleichen in historischen Prozessen selbst als formative Faktoren zu identifizieren sind und damit zugleich als integrale Bestandteile einer Verflechtungsdynamik gelten können.¹¹

· Im Bereich der vergleichenden Literaturwissenschaft hat insbesondere die *Comparative Literature* nordamerikanischer Prägung die Debatte über den methodischen Stellenwert vergleichender Verfahren vorangetrieben, wobei in Anbetracht der hier gegebenen «identitätsstiftenden» Bedeutung des Komparatistischen¹² zwangsläufig immer wieder Grundfragen des disziplinären Selbstverständnisses aufgeworfen werden. Dass von Edward Saids *Orientalism* (1972) über Mary Louise Pratts *Imperial Eyes* (1982) bis Gayatri Chakravorty Spivaks *Can the Subaltern Speak?* (1988) richtungsweisende Arbeiten der *post-colonial studies* im Kontext der *Comparative Literature* entstanden sind, wird dabei vielfach als Beleg für eine erfolgreiche Weiterentwicklung des bis dahin noch stark von europäischen Wurzeln geprägten Faches angeführt.¹³ Die Fokussierung auf (literarische) Texte und die sie tragenden Wissensordnungen als Medium von Alteritätskonstruktionen in «durchmachten» Räumen hat hier früh eine breit angelegte kritische Reflexion des kolonialen und sprachhegemonialen Unbewussten der Disziplin vorangetrieben, als sich in der (europäischen) Kunstgeschichte ein analoges Problembewusstsein noch kaum gebildet hatte.¹⁴ Die enge Verschränkung der Komparatistik mit Theorien und Praktiken der Übersetzung lässt die jeder Vergleichsoperation inhärente Problematik der Inkommensurabilität besonders deutlich hervortreten und hat zu entsprechend intensivem Nachdenken über die Tätigkeit des Übersetzens als «Arbeit am Unvergleichbaren» geführt.¹⁵ Bereits durch den Aufschwung der *cultural studies* zur kritischen Befragung kanonbildender Regulative auf der Ebene von Theorie- und Stoffauswahl animiert, ist das Basiskriterium der Literarizität (*literariness*) inzwischen weitgehend von einem normativen Werkbegriff entkoppelt und in den Modus einer «literarischen» Lektüre unterschiedlichster Textsorten und Medien verlagert worden.¹⁶ Die Frage, ob damit der von komparatistischen Prozeduren gebildete «space of comparison» trotz all-

seitig erhöhter Sensibilität für die ihn durchziehenden kulturellen, politischen und sozialen Vektoren hintergründig nicht weiterhin von der Geltung poetischer Universalien determiniert werde, ist damit freilich ebenso wenig erledigt, wie die nach den Möglichkeiten und Grenzen einer subversiven Anwendung dieser Universalien in «exzentrischen» Vergleichskonstellationen.¹⁷ Halten prominente VertreterInnen der *Comparative Literature* einerseits deren historische Mission als Brückendisziplin zwischen «bodenständigen» Nationalphilologien und «luftigen» Weltliteratur-Visionen für beendet und plädieren, wie Gayatri Spivak, für die Eingliederung komparatistischer Kompetenzen in das multilaterale Feld der *Area Studies*¹⁸, so wird andererseits die Verengung der Komparatistik zu einer präsentistischen Disziplin, die kaum mehr den Epochenhorizont der *multiple modernities* überschreite, als bedenkliche Depotenenzierung diachroner Vergleichsverfahren registriert¹⁹.

In einer vergleichenden Sichtung dieser Befunde wird deutlich, dass die kunsthistorische Methodendiskussion von den rezenten Entwicklungen in den komparativ ausgerichteten Nachbardisziplinen wie den Vergleichenden Geschichts- und Literaturwissenschaften in zweierlei Hinsicht profitieren könnte: Zum einen hat die geschichtswissenschaftliche Kontroverse um die Verhältnisbestimmung zwischen «Transfer» und «Vergleich» die Korrektur- und Modifikationsreserven komparativer Verfahren verdeutlicht. Vergleichsparameter unterliegen einem historischen Wandel und müssen in der Forschungspraxis permanent neu justiert oder gegebenenfalls ausgetauscht werden, doch dadurch wird das Verfahren als solches nicht entwertet. Im Unterschied zur wachsenden Unsicherheit vieler KunsthistorikerInnen westlicher Provenienz im Hinblick auf den epochalen und kulturellen Geltungsbereich ihrer Disziplin muss jedenfalls die robuste Zuversicht überraschen, mit der sich prominente westliche Vertreter der *Comparative History* zur universalen Gültigkeit ihres methodischen Instrumentariums bekennen.²⁰ Zum anderen haben die Diskussionen im Kontext der Vergleichenden Literaturwissenschaft aufgezeigt, wie in komparativen Analysen kulturell geprägte Begriffsrealismen wie «Werk» oder «Literatur» sukzessive in Beschreibungen von textuellen Praktiken der Produktion und Rezeption umgewandelt worden sind. Die Relevanz dieser Neuausrichtung für die Kunstgeschichte wird unmittelbar einsichtig, wenn man versuchsweise die Semantik des Literarischen durch die des Künstlerischen ersetzt. Auch im Feld der *Comparative Literature* haben sich die Methodiken des Vergleichs als elastisch genug erwiesen, um die aus der globalen Situation erwachsenden Erkenntnisinteressen zu integrieren. Erklärungsbedürftig bleibt, warum die westliche Kunstgeschichte auch in ihrer vorläufig jüngsten Formation der *World Art Studies* eher dazu tendiert, sich über die Ausdehnung ihres Gegenstandsbereiches zu definieren als über die potenziell integrative Funktion einer komparativen Methodik.

Historische Konstellationen

Die Frage, ob sich die Kunstgeschichte als institutionalisierte Sachwalterin der nachantiken Kunst Europas zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft weiterentwickeln oder zumindest eine methodisch avancierte komparative Subdisziplin ausbilden solle, zeichnet sich in Umrissen bereits im späten 19. Jahrhundert ab, steht in den 1920er Jahren im Zentrum einer breiten Debatte um die künftige Ausrichtung der Geisteswissenschaften und wird seitdem immer wieder als innovati-

ve Option, längst überfällige Anpassungsleistung oder methodisch fahrlässiges Entgrenzungsmanöver diskutiert. Im Folgenden sollen die Etappen dieser Diskussion kurz nachgezeichnet werden, um vor diesem Hintergrund die aktuellen Forderungen nach einer komparativen Kunstgeschichte besser einordnen zu können.

Es ist sicher kein Zufall, dass im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts zwei differente, aber komplementäre kulturpolitische Konstellationen die Ausbildung komparativer Forschungen im besonderen Maße befördert haben: zum einen das stark vom Positivismus geprägte Wissenschaftssystem der 1871 begründeten Dritten Französischen Republik und zum anderen die zunehmend politisierte Multilingualität und -ethnizität in der seit 1867 bestehenden österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie. Idealtypisch, und damit vereinfachend, werden in dieser Gegenüberstellung zwei ideologische Akzentuierungen des Komparativen erkennbar: Einerseits – im französischen Modell – die Organisation von Wissensbeständen und kulturellen Formen auf Universalien hin, die in ihren politischen Ausprägungen nach «innen» den säkularen Verfassungsstaat befestigen und nach «außen» eine – sich über einen reinen Ausbeutungskolonialismus erhaben wählende – *mission civilisatrice* begründen sollen. Andererseits die Organisation des Partikularen nach Prinzipien der Äquivalenz, die kulturelle Formen soweit wie möglich in ihrer eigenwertigen Spezifik zu erfassen sucht, um diese auf analytischer Ebene als prinzipiell gleichwertige «lokale» Varianten von Typen oder Entwicklungsprozessen neu zusammzusetzen. Damit wäre in etwa die Tendenz einer komparativen Methodik umrissen, wie sie sich in Abhängigkeit von den kulturpolitischen Rahmenbedingungen im österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaat herausgebildet hat, wo in Anbetracht wachsender politisch-ethnischer Autonomiebestrebungen die juridische Konnotation des «Vergleichs» als wechselseitige Anerkennung konkurrierender Geltungsansprüche eine besondere Virulenz annehmen musste.²¹

Annähernd zeitgleich wurden in beiden Staaten Versuche unternommen, der komparativen Methode auch im Bereich der Geisteswissenschaften festere institutionelle Formen zu verleihen. Diese Versuche nahmen – das seit der Romantik etablierte Paradigma der poetisch-literarisch konstituierten «Nationalsprachen» als privilegierte kulturelle Leitdifferenz bestätigend – hier wie dort primär von den modernen Nationalphilologien ihren Ausgang, und sie wurden jeweils in auffälliger Distanz zu den politischen Machtzentren realisiert: Zwischen 1876 und 1888 publizierte der polyglotte Philologe Hugo Meltzl de Lomnitz an der neu gegründeten Universität im siebenbürgischen Klausenburg (Cluj) die *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, das erste Fachperiodikum der vergleichenden Literaturwissenschaft.²² 1896 wurde in Frankreich der erste Lehrstuhl der «Littérature comparée» nicht etwa an der altehrwürdigen Pariser Sorbonne, sondern an der jungen Universität in Lyon eingerichtet.²³ Zu diesem Zeitpunkt hatte ein experimentelles Vorhaben in der französischen Hauptstadt, den vergleichenden Ansatz als eine kunsthistorische Betrachtungs- und Erkenntnisform zu etablieren, bereits konkrete Gestalt angenommen: 1879 war, maßgeblich vorangetrieben von dem Architekten Eugène Viollet-le-Duc, mit der Einrichtung des *Musée de sculpture comparée* im Palais Trocadéro, errichtet für die im Jahr zuvor veranstaltete Weltausstellung, begonnen worden. In räumlicher Nähe zur gleichfalls 1879 eingerichteten ethnologischen Sammlung sollte das Skulpturenmuseum epochenübergreifend Abformungen von Skulpturen und Architekturformen aus Frankreich versammeln, die – wie die betont neutrale Bezeichnung der Institution un-

terstreicht – primär unter dem *tertium comparationis* der plastischen Gestaltung in ihrer Abhängigkeit von Darstellungs- und Bauaufgaben präsentiert wurden. Unter dieser gattungsspezifischen Denomination wäre eine sukzessive Erweiterung des Replikenmuseums in epochaler wie geografischer Hinsicht möglich gewesen, die jedoch spätestens nach der 1937 erfolgten Umbenennung der Einrichtung in ein *Musée des monuments français* vom normativen Konzept einer didaktischen Pflege des *patrimoine* dauerhaft überlagert worden ist.²⁴

Nach dem Ersten Weltkrieg, in dem die kosmopolitisch grundierte Kommunikationskultur der ersten Komparatistengeneration jäh zusammengebrochen ist, können weiterhin Frankreich und – unter gewandelten Vorzeichen – die neu gegründete Republik Österreich als wichtige Schauplätze für die Institutionalisierung vergleichender Verfahren in den Geisteswissenschaften gelten. Ab 1919 treibt Marc Bloch an der nunmehr wieder französischen Universität in Strasbourg die Methodisierung des historischen Vergleichs zunächst im Bereich der mittelalterlichen Geschichte voran, die 1928 in dem Vortrag «Pour une histoire comparée des sociétés européennes» auf dem Internationalen Historikertag in Oslo programmatisch zusammengefasst und ein Jahr später in der Gründung der Zeitschrift *Annales* publizistisch verstetigt wird. Die methodische Profilierung der *histoire comparée* ist dabei unter Einschluss statistischer Verfahren der Objektivierung und arbeitsteiligen Organisation historischer Forschung verpflichtet, nicht zuletzt um deren ideologische Inanspruchnahme zu erschweren.²⁵ In Wien legt Joseph Strzygowski 1923 in seinem Buch *Krisis der Geisteswissenschaften* die bis dahin umfangreichste Programmschrift zu Zielsetzungen und Organisationsformen einer vergleichenden Kunstforschung vor.²⁶ An entsprechende Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts anknüpfend, nimmt der seit 1909 an der Universität Wien lehrende Kunsthistoriker «eine Geschichte der Bildenden Kunst aller Zeiten und Völker» in den Blick.²⁷ Diesem enzyklopädischen Anspruch sucht Strzygowski mit einer methodischen Systematik gerecht zu werden, die auf der fundamentalen Zweiteilung zwischen einer objektorientierten «Sachforschung» und einer rezeptionsgeschichtlich ausgerichteten «Beschauerforschung» gründet.²⁸ Der Autor lässt keinen Zweifel daran, dass die universitäre Kunstgeschichte in ihrer bisherigen Ausrichtung lediglich als Gegenstand einer solchen «Beschauerforschung» von Belang sei, da sie den methodisch streng reglementierten Bereich einer kunstwissenschaftlichen «Sachforschung» kaum berührt habe. Als wichtigste Indizien hierfür gelten Strzygowski zum einen die «Fremdbestimmung» kunstbezogener Studien durch die Methoden der Philologie und der historischen Quellenkritik, zum anderen der verfrühte Entwurf einer allgemeinen Stilgeschichte der bildenden Kunst, die lediglich auf die beschränkte Materialbasis des mediterran-westeuropäischen Kulturraumes als empirische Grundlage verweisen könne. In dem Vorhaben, den Referenzrahmen kunstwissenschaftlicher «Sachforschung» zu erweitern, nimmt das komparative Verfahren vom partikularen «Ähnlichkeitsvergleich» bis zum «Vergleich von Kräften» als Erklärung diachron wirksamer Entwicklungen einen zentralen Stellenwert ein, da es – dem methodischen Anspruch nach – die Optik auf künstlerische «Tatsachen» in historisch wandelbaren kulturellen Kontexten scharfstelle.²⁹

Für die weitere Rezeptionsgeschichte von Methodik und Semantik vergleichender Forschung im disziplinären Feld der deutschsprachigen Kunstgeschichte sind Strzygowskis Aktivitäten in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung: Zum ersten, weil

der Modus des Vergleichs, bisher vorwiegend in der Engführung auf das ›vergleichende Sehen‹ mit einer fachspezifischen Betrachtungsform und ihren stark didaktisch geprägten Popularisierungen assoziiert, hier erstmals zur konzeptuellen Grundlage einer breit angelegten Forschungsagenda ausgebaut wird. Ihr methodischer Anspruch und logistischer Organisationsgrad nimmt dabei offenkundig an *big science*-Projekten der Naturwissenschaften Maß.³⁰ Zum zweiten, weil hier das Konzept des Komparativen bereits derart fest mit der Konnotation wissenschaftlicher ›Sachlichkeit‹ verknüpft ist, dass Strzygowski mit allem Nachdruck an dessen exklusiver Vereinnahmung arbeitet.³¹ Dies zielt taktisch auf eine Disqualifikation der vergleichend perspektivierten, aber mit weniger programmatischer Verve unterlegten Untersuchungen seines Hauptkonkurrenten innerhalb der Wiener Schule, Alois Riegl, und strategisch auf die Markierung einer mit entsprechender *Tabula-rasa*-Rhetorik instrumentierten Zäsur zwischen ›vorwissenschaftlicher‹ Kunstgeschichte und ›wissenschaftlicher‹, weil komparativ angelegter Kunstforschung.³² Und schließlich gelangt in den Schriften des Wiener Ordinarius ein instrumentelles Verständnis des Komparativen zur vollen Entfaltung, in dem zwar programmatisch die epochale und geografische Erweiterung des «Gesichtskreises» der europäischen Kunsthistoriografie gefordert und partiell forschungspraktisch eingelöst wird³³, was dem Kunsthistoriker in jüngeren Eurozentrismus-Kritiken und «Weltkunst»-Genealogien ein unvermutetes *comeback* beschert hat.³⁴ Dabei sollte nicht übersehen werden, dass diese zeit-räumlichen Dezentrierungsbemühungen in negativer Attraktion auf das von Strzygowski heftig befehdete philologisch-humanistische Renaissance-Paradigma fixiert bleiben. Zudem dient die über Armenien und Iran bis nach Indien erweiterte kunsttopografische Vergleichsbasis dem Kunstforscher letztlich zur Bestätigung eines in seinen Formzügen längst festgelegten Weltbildes, nämlich die zu einem tektonischen Antagonismus essenzialisierte Bipolarität nordöstlich und südwestlich gelagerter ›Kulturkreise‹ und ›Kunstströme‹.³⁵ Dass sich hinter einer empirische Ergebnisoffenheit suggerierenden Vergleichsmethodik gleichwohl rigorose Ausschlusskriterien verbergen können, belegt nicht zuletzt Strzygowskis beredtes Schweigen zur afrikanischen Kunst, die in seiner Kunstkomparatistik nur in der pejorativ konnotierten Rezeption durch zeitgenössische europäische Künstler ein Vorkommen hat.³⁶

Strzygowskis Programm einer vergleichenden Kunstforschung unterstreicht nicht nur die Berechtigung des von Benedetto Croce bereits 1909 formulierten Einwands, dass die komparative Methode als Forschungsansatz aus sich heraus die Entgrenzung eines Studienfachs nicht begründen könne.³⁷ Auch einer bis heute immer wieder aufgerufenen Topik des Komparativen als akademische Anwendung einer «kosmopolitisch» oder «weltbürgerlich» geweiteten Intellektualität³⁸ wird man im Wissen um die institutionellen Anfänge der vergleichenden Kunstforschung im deutschsprachigen Raum nicht vorbehaltlos zustimmen können. Dass Kritik an eurozentrisch verengten Fachtraditionen auch ein Vehikel für die geopolitische Ertüchtigung einer Disziplin sein kann, so dass die Suche nach Verbündeten für hegemoniale Kulturkreis-Geometrien und Hochkultur-Konstrukte kontinentübergreifend ausgedehnt werden kann – die von Strzygowski in den 1920er Jahren initiierte «vergleichende Kunstforschung» und von Dagobert Frey nach dem Zweiten Weltkrieg mit geringfügigen konzeptuellen und semantischen Modifikationen fortgeführte «vergleichende Kunstwissenschaft» bieten hierfür reichliches Belegmaterial.³⁹

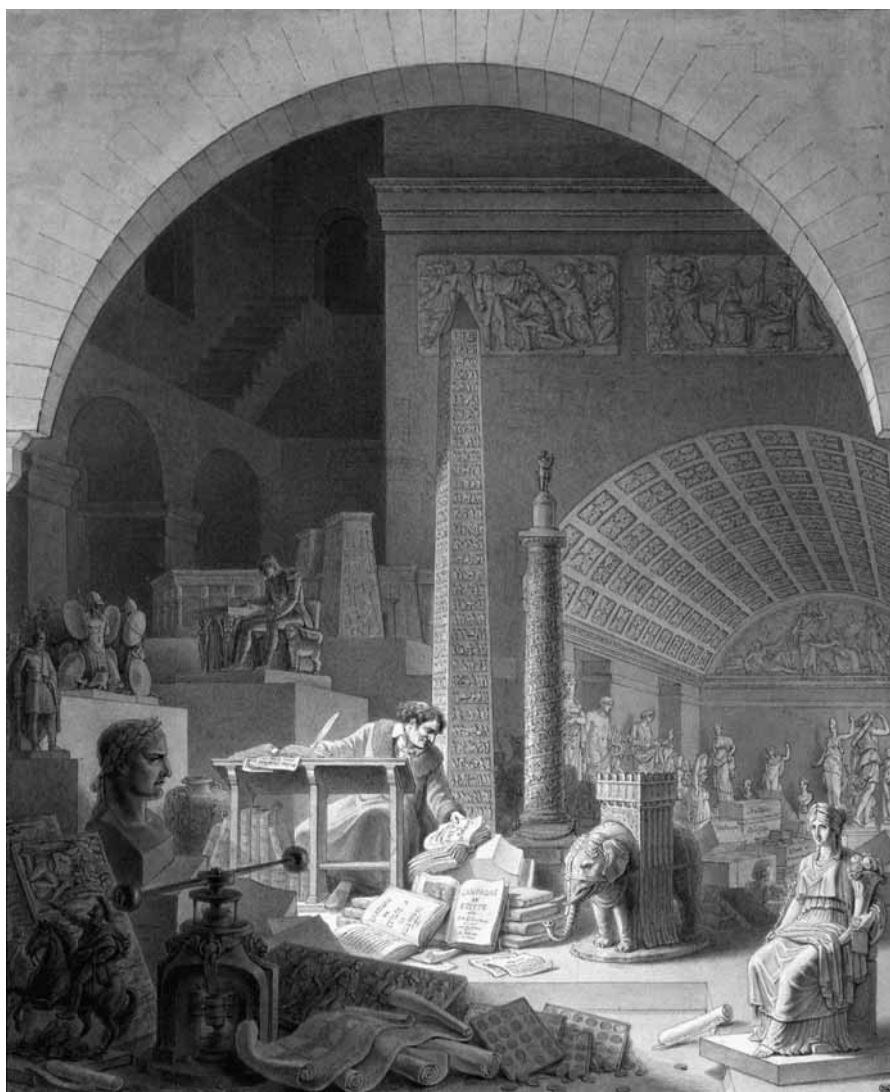
Aktuelle Perspektiven

Die historische Skizze mag den Schluss nahelegen, dass just jene Versuche, die darauf abzielten, eine vergleichende Kunstwissenschaft als umfassendes Lehr- und Forschungsprogramm zu institutionalisieren, das Anregungs- und Anwendungspotenzial komparativer Ansätze eher minimiert als erweitert haben. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass sich in aktuellen Diskussionen über eine komparative Dimensionierung kunstbezogener Forschung die Programmschriften der selbst ernannten vergleichenden Kunstforscher von Strzygowski bis Frey nur noch als historische Referenzen fungieren, während die ohne systematischen Anspruch gleichsam fallbezogen aktivierte komparative ‚Feldforschung‘ Aby Warburgs für heutige Problemlagen als weitaus anschlussfähiger gilt.⁴⁰

Hier zeichnet sich ein umfassender Wandel im Hinblick auf die modalen Ausprägungen des Vergleichs und der damit verknüpften Erkenntnisinteressen ab: Deduktive Vergleichsoperationen, die vorgefasste Typologien und Begriffsrealismen am Material durchspielen, sind in einen fortdauernden Tautologie-Verdacht geraten, dass sie nämlich nur das belegen, was in sie zuvor semantisch und konzeptionell eingefüllt worden ist. Demgegenüber belegen nicht zuletzt die eingangs skizzierten Diskussionen im Kontext der vergleichenden Geschichtswissenschaft und der *Comparative Literature* eine großflächige Ausrichtung der Forschungspraxis an induktiven Vergleichsverfahren: von Einzelbeobachtungen ausgehend, wird auf einer sukzessiv arrondierten Vergleichsbasis eine Hypothesenbildung mittlerer Reichweite vorbereitet, für die wiederum eine reflexive Perspektive auf die Standortbezogenheit des Vergleichs konstitutiv ist.⁴¹ Solche induktiven Arrangements bieten gute Voraussetzungen, das heuristische Potenzial des Vergleichs, wie es seit den Anfängen der *histoire comparée* insbesondere in den Geschichtswissenschaften immer wieder akzentuiert worden ist, optimal zu nutzen: Singularitäts- und Universalitätsbehauptungen kritisch zu überprüfen, Verhältnisbestimmungen zwischen ‚Struktur‘ und ‚Ereignis‘ zu präzisieren, und – *last but not least* – den historischen und aktuellen Möglichkeitssinn für alternative Entwicklungen und Handlungsoptionen zu schärfen.⁴²

Der letztgenannte Aspekt ist in maßgeblichen Studien der *Comparative Literature* immer wieder auch auf sein subversives Potenzial in der Konfrontation mit hegemonialen Wissensordnungen untersucht worden. Zwar ist die europäische Wissenschaftsgeschichte der komparativ ausgerichteten Disziplinen reich bestückt mit Episoden, in denen Wissenschaftler ihre in Bibliotheken, Museen und Sammlungen getätigten Vergleichsakte als Gesten souveräner Verfügungsgewalt über fernste und älteste Überlieferungen inszeniert haben. Und auch die neuere Kunstgeschichte weist von Dominique Vivant-Denon bis André Malraux einschlägige maskuline Ikonen eines komparativ angelegten Panoptismus auf (Abb. 1, 2), dessen Einbettung in koloniale Expansionsstrategien und deren kulturpolitische Flankierungen im Anschluss an Edward Said präzise herausgearbeitet worden sind.⁴³ Doch die Formierung eines komparativen Gegendiskurses, der bereits während der Hochphase des westlichen Kolonialismus die politische Agenda von Unabhängigkeitsbewegungen im ‚globalen Süden‘ ebenso informiert hat wie ‚Ästhetiken des Widerstands‘ – diese Aneignungen und Inversionen auktorialer Vergleichsschemata können ebenfalls nur vergleichend ermittelt werden.⁴⁴

Damit stellen sich mehr und mehr historische und aktuelle Modi des Vergleichens in ihren ästhetischen, kulturellen, sozialen und politischen Implikationen



1 Benjamin Zix, *Allegorische Darstellung Dominique Vivant-Denons*, lavierte Federzeichnung 1811, Paris Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

als die primären Forschungsgegenstände für komparative Studien in den Geschichts- und Kulturwissenschaften heraus. Der Kunstgeschichte bieten sich hier vielfältige Möglichkeiten, ihre komparativen Kompetenzen in einen geteilten «space of comparison» einzubringen, der immer auch von den Fragestellungen und Forschungskontexten anderer vergleichend operierender Disziplinen konstituiert wird. In kritischer Reflexion auf die skizzierten fachinternen komparativen Traditionen und die rezenten Entwicklungen im disziplinären Umfeld, soll das Entwicklungspotenzial des Vergleichs als Ferment kunsthistorischer Forschung und als Medium kultureller Erfahrungsbildung – etwa in musealen Kontexten – abschließend thesenartig umrissen werden:

2 André Malraux mit den Abbildungsvorlagen für *Le Musée imaginaire*, Fotografie um 1947



· Entgegen einer traditionsreichen Topik der Expansion, die in unterschiedlichen Nuancen Programm und Praxis komparativer Forschungen im Felde der Kunstgeschichte bis heute grundiert, ist zu betonen, dass vergleichende Verfahren keineswegs eine maximale zeit-räumliche Ausdehnung des Untersuchungsfeldes bedingen. Ein Blick in die europäische Teilgeschichte der Disziplin genügt, um zu erkennen, dass dieses Entgrenzungspostulat häufig einer Reifizierung fachlicher Zuständigkeit zugearbeitet hat: die Expansion des Untersuchungshorizonts korreliert dabei vielfach mit der Engführung des Kunstbegriffs auf «transhistorische» Leitgattungen, beides dient letztlich der Vergewisserung einer methodisch autonomen Disziplin namens Kunstgeschichte.⁴⁵ Demgegenüber ist die freie Skalierbarkeit von Vergleichsgrößen und -ebenen in komparativen Verfahren nicht nur als forschungspraktischer Vorzug⁴⁶, sondern auch als Beitrag zur Entdramatisierung der Begriffssprache hervorzuheben: Bevor es im globalen Maßstab um «die Kunst» als «Welt-sprache» von Altamira bis Ai Wei Wei geht, gibt es in der Mitteldistanz zwi-

schen mikro- und makrogeschichtlicher Perspektive noch genügend Phänomene zu erforschen, die nur im Modus einer «wechelseitigen Erhellung der Künste» erfasst werden können⁴⁷.

· Vergleiche gelingen oder scheitern in ihrer Ausrichtung auf plausible Bezugsgrößen. Es entspricht nicht nur dem erreichten methodischen Anspruchsniveau, sondern auch gegenwärtiger kultureller Erfahrung, dass diese *tertia comparationis* als Prozesskategorien der Kontaktnahme, Relation und Verflechtung angelegt sein müssen – und damit die formative Bedeutung multiplizierter Vergleichsmöglichkeiten anerkennen –, um dieser Plausibilitätserwartung zu entsprechen.⁴⁸ Eine weitere Vorbedingung für das Gelingen komparativer Studien – zumal wenn diese eine beträchtliche diachrone Spannweite aufweisen – hat Wilfried van Damme in der Verpflichtung benannt, die jeweils untersuchten Bezugsgrößen mit präzisen zeit-räumlichen Indizes zu versehen.⁴⁹ Damit ist eine wichtige methodische Vorkehrung gegenüber jenen Schiefen getroffen, in die Vergleiche immer dann geraten, wenn bereits erreichte Differenzierungsgrade zugunsten eines vermeintlichen *big picture* wieder eingeebnet werden. Der von demselben Autor mitbetreute Reader zu aktuellen Konzepten der *World Art Studies* bietet neben vielen Einsichten in aktuelle, vergleichend orientierte Forschungstendenzen allerdings auch bedenkliche Beispiele für eine solche konzeptionelle Regression im Zeichen des Komparativen: Vergewenigt man(n) sich, wie lange es gedauert hat, bis das sozial konstruierte Geschlecht als Analysekategorie in der westlichen Kunstgeschichte akzeptiert worden ist, kann ein Forschungsdesign, in dem die evolutionsbiologisch inspirierte Ligatur «sexual selection and art» eine prominente Stellung einnimmt, die soziale Kategorie *gender* als Vergleichsparameter aber keine Rolle (mehr) spielt, nur als retardierend bezeichnet werden⁵⁰.

· Vergleichen heißt Sachverhalte für eine synoptische Erfassung einzurichten, womit immer auch Synchronie hergestellt wird.⁵¹ Seit dem Historismus stehen die objektbezogenen Vergleiche der Kunstgeschichte unter dem Verdacht, diachrone Differenzen und Kontextverschiebungen zu annullieren; mit dem Strukturalismus kam der Vorbehalt hinzu, die auf den Phänomensinn fixierten kunsthistorischen Vergleichspraktiken verlängerten – von jeweils neuester visueller Medientechnik orchestriert – ein «vormodernes» Denken in Ähnlichkeiten und Analogien.⁵² Die in Instituten und Museen organisierte Kunstgeschichte hat sich ihrerseits gegen die Verlockungen des «wildem Vergleichens» mit einem normativ verschärften Kunstbegriff als *gatekeeper* für zulässige Vergleiche gewappnet. Wenn William J.T. Mitchell für die Vergleichsroutinen der *Comparative Literature* festgestellt hat, sie glichen dem beliebigen Verrücken von Liegestühlen auf den Sonnendecks institutioneller Strukturen, während «die Vergleiche, die Wellen machen» und die das Denken in Bewegung versetzen, fast gänzlich auf Seiten der Literatur und Poesie zu verorten sind⁵³, dann lässt sich dieser Befund wohl auch auf das Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und bildender Kunst übertragen. Dies kann auch als Aufforderung verstanden werden, in der akademischen, musealen und kuratorischen Praxis das Irritations- und Anregungspotenzial «gewagter» komparativer Arrangements energischer auszuschöpfen: auch im Bewegungsmodus des «hinkenden» Vergleichs lassen sich neue Einsichten gewinnen.⁵⁴ Dies

gilt nicht zuletzt für die vielfach zu einer propädeutischen Pflichtübung herabgesunkene Reflexionsform des «vergleichenden Sehens». Von universitären und musealen Fach- und Abteilungsgrenzen eingehegt, ist dessen experimentell-epistemische Virulenz heute kaum mehr zu ahnen.⁵⁵ Wenn selbst die paritätische Präsentation frühneuzeitlicher Tafelmalerei Westeuropas mit der Teppichkunst des Mittleren Ostens immer noch als kuratorisches Wagnis gilt, so lässt sich daran auch ablesen, wie Vergleichsspielräume nicht nur institutionell limitiert, sondern geradezu künstlich verknüpft werden⁵⁶.

Anmerkungen

1 So stellt Marc Bayard mit Blick auf die fachlichen Prozeduren der Kunstgeschichte kurz und bündig fest: «cette discipline suscite la comparaison», Marc Bayard, «Les enjeux du comparatisme en histoire de l'art», in: Ders. (Hg.), *L'histoire de l'art et le comparatisme, les horizons du détour*, Rom 2007, S. 9–19, Zitat S. 9.

2 Die einen zügigen Erkenntnisfortschritt suggerierende metaphorische Kennzeichnung der komparativen Methodik als «Königsweg» ist nach Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka, «Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung», in: Dies. (Hg.) *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main/New York 1996, S. 20, von Hans-Ulrich Wehler geprägt worden. Trotz (oder wegen?) ihrer feudal-elitären Anmutung hat diese Metapher in der Methodendiskussion zur transnationalen historischen Gesellschaftsforschung der Moderne topischen Charakter angenommen, der ironische Brechungen geradezu herausfordern musste, vgl. Thomas Welskopp, «Stolpersteine auf dem Königsweg. Methodenkritische Anmerkungen zum internationalen Vergleich in der Gesellschaftsgeschichte», in: *Archiv für Sozialgeschichte* 35 (1995), S. 339–367. Im Bereich der Kunstgeschichte finden sich entsprechende Anklänge vor allem in Bezug auf die Methode des «Vergleichenden Sehens», die seit ihrer systematischen Anwendung im späten 19. Jahrhundert immer wieder als «Königsweg» oder «Königsdisziplin» kunsthistorischen Erkenntnisgewinns apostrophiert worden ist, vgl. Lena Bader, «Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens», in: Dies., Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 18–42.

3 Jan Białostocki, «A comparative history of world art, is it possible?», in: *Problemi di metodo. Condizioni di esistenza di una storia dell'arte*, hrsg. v. Lajos Vayer, Bologna 1982 (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979), S. 207–216.

4 Dies wird man als ein Ergebnis der auf Einladung von James Elkins durchgeführten internationalen Gesprächsrunde zu Stand und Perspektiven der Kunstgeschichte am Beginn eines neuen Jahrtausends festhalten dürfen, vgl. ders. (Hg.), *Is Art History Global?*, New York 2007; die Auffächerung kunsthistorischer Narrative seit der Mitte des 20. Jahrhunderts hat Elkins in *Stories of Art*, New York 2002, skizziert.

5 Vgl. Wilfried van Damme, «Intercultural Comparison and Art», in: Kitty Zijlmans, ders. (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 293–302.

6 Diese Entwicklung lässt sich anhand zweier, in etwa zehnjährigem Abstand publizierten

Forschungsberichte nachvollziehen: Johannes Paulmann, «Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts», in: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), S. 649–685 und Heinz-Gerhard Haupt, Jürgen Kocka, «Comparison and Beyond: Traditions, Scope and Perspectives of Comparative History», in: Dies. (Hg.), *Comparative and Transnational History. Central European Approaches and New Perspectives*, New York/Oxford 2009, S. 1–30.

7 Vgl. die pointierte Kritik von Michel Espagne, «Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle», in: *Genèses* 17 (1994), S. 112–121.

8 Vgl. hierzu die Hinweise in Matthias Midells Forschungsbericht, «Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis», in: *Comparativ* 10 (2000) H. 1, S. 7–41, bes. S. 8 f.

9 Vgl. dazu den Abschnitt «Impact of Cultural History» in Haupt/Kocka, *Comparison and Beyond* (wie Anm. 6), S. 17–20.

10 Diese Positionsannahme wird aus Sicht der Kulturtransfer-Forschung formuliert bei Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, «Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen», in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–638.

11 Vgl. Monica Juneja, Margit Pernau, «Lost in Translation? Transcending Boundaries in Comparative History», in: Haupt/Kocka (Hg.), *Comparative and Transnational History* (wie Anm. 6), S. 105–132, bes. S. 118: «Only comparison can shed light on the different ways in which entanglement worked under conditions of power and subjection.»

12 Hier und im Folgenden wird das Begriffsfeld Komparatistik/komparatistisch, wie im deutschsprachigen Raum üblich, in einem eingeschränkten Sinn zur Kennzeichnung der Vergleichenden Literaturwissenschaft und ihrer Methoden benutzt. Die in der französischen und italienischen Wissenschaftssprache geläufigen Begriffe *comparatisme* bzw. *comparativismo* besitzen demgegenüber einen weiteren Bedeutungsumfang und bezeichnen Theorie und Praxis vergleichsbasierter Verfahren im breiten Spektrum der Humanwissenschaften, wie sie sich seit dem frühen 19. Jahrhundert herausgebildet haben, vgl. hierzu im Überblick Guy Jucquois, «Le comparatisme, éléments pour une théorie», in: Ders., Christophe Vielle (Hg.), *Le comparatisme dans les sciences de l'homme. Approches pluridisciplinaires*, Brüssel 2000, S. 17–46.

13 Vgl. hierzu die letzten beiden der von der American Comparative Literature Association jeweils im 10-Jahres-Rhythmus publizierten *Reports on the State of the Discipline*: Charles Bernheimer (Hg.), *Comparative Literature in the Age*

of *Multiculturalism*, Baltimore 1995, und Haun Saussy (Hg.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2004.

14 Auf diese Phasenverschiebung hat mehrfach Viktoria Schmidt-Linsenhoff kritisch hingewiesen, zuletzt in der Einleitung zu dem Band *Ästhetik der Differenz: postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, 2 Bde., Marburg 2010, hier Bd. 1, S. 9–27.

15 Vgl. im Überblick: Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton 2006; in geschichtswissenschaftlicher Perspektive: Juneja/Pernau, *Lost in Translation?* (wie Anm. 11).

16 Vgl. David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton 2003, S. 281.

17 Vgl. Emily Apter, «Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée»: *Universal Poetics and Postcolonial Comparison*, in: Saussy (Hg.), *Comparative Literature* (wie Anm. 13), S. 54–62.

18 Vgl. hierzu die Thesen in Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York 2003.

19 Vgl. Caroline D. Eckhardt, «Old Fields, New Corn and Present Ways of Writing about the Past», in: Saussy (Hg.), *Comparative Literature* (wie Anm. 13), S. 139–154; zum Befund der *Comparative Literature* als eine «presentist discipline», S. 140.

20 Exemplarisch hierfür die Auffassung Jürgen Osterhammels: «Die Möglichkeit des transkulturellen Vergleichs beruht auf der *universalen Einheit der modernen Geschichtswissenschaft*. Deren Denk- und Verfahrensweisen sind [...] europäisch-partikular in ihrer Genesis, doch universal in ihrer Geltung. [...] Der methodologischen und methodischen Universalität der modernen Geschichtswissenschaft entspricht ein Referenzraum über Epochen und Kulturen hinweg. Innerhalb dieses Raumes sind Querbezüge grundsätzlich möglich.» Jürgen Osterhammel, «Transkulturell vergleichende Geschichtswissenschaft», in: Ders., *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsge- schichte und Zivilisationsvergleich*, Göttingen 2001, S. 11–45, Zitat S. 41 (Hervorhebung im Original).

21 Zur juristischen Semantik des ‚Vergleichs‘ im Unterschied zur ‚Vergleichung‘ als komparativer Akt, siehe Rüdiger Görner, «Der Vergleich als geistige Form. Versuch einer Methodenreflexion», in: *Comparatio* 1 (2009) 1, S. 277–290, bes. S. 280 f.

22 Zum kultur- und wissenschaftspolitischen Kontext vgl. die Beiträge in Horst Fassel (Hg.), *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*, Stuttgart 2005.

23 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, Berlin 2004, S. 70.

24 Zur Geschichte dieser Institution im Überblick: Caecilia Pieri, Barry Bergdoll (Hg.), *Le Mu-*

sée de Sculpture Comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne, Paris 2001.

25 Vgl. Peter Schöttler, «Eine spezifische Neugierde. Die frühen ‚Annales‘ als interdisziplinäres Projekt», in: *Comparativ* 2 (1992) H. 2, S. 154–164.

26 Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch*, Wien 1923. Trotz äußerlicher Attribute intellektueller Weltläufigkeit – das Werk ist dem indischen Nobelpreis Träger Rabindranath Tagore gewidmet und zu großen Teilen 1922 während einer Vortragsreise in den USA und Kanada verfasst worden – ist der konträre, wenn nicht offen polemische Zug, den Strzygowski in die Diskussion um Aufgaben und Ziele einer komparativ ausgerichteten Kunstwissenschaft einbringt, nur vor dem heimischen Hintergrund fortgesetzter institutioneller Statuskämpfe und rivalisierender Deutungshoheiten im Kontext der Wiener Schule der Kunstgeschichte zu verstehen. Vgl. dazu Suzanne L. Marchand, «The Rhetoric of Artefacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski», in: *History and Theory* 33 (1994) 4 (special issue: Proof and Persuasion in History), S. 106–130 und zuletzt Georg Vasold, «Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst. Für Artur Rosenauer zur Emeritierung», in: *Ars* 41 (2008), S. 99–113 (mit weiterer Forschungsliteratur).

27 Vgl. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 68.

28 Vgl. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 67.

29 Vgl. hierzu Strzygowskis Ausführungen im Kapitel «Der planmäßige Vergleich», ebd. S. 73–80.

30 Aufschlussreich sind hier die im Kapitel «Betrieb der Kunstforschung» mitgeteilten Überlegungen des Autors zum Aufbau eines eigenen Forschungsinstituts, die Gründung einer «Internationalen Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung» und die Herausgabe einer eigenen Schriftenreihe, vgl. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 299–345, bes. S. 332 ff. Realisiert wurde allein die Reihe *Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung*, in der von 1920 bis zu Strzygowskis Emeritierung im Jahre 1936 zwölf Hefte erschienen sind.

31 Mit seinem emphatischen Bezug auf «die Sachen selbst» (S. 63), das «Sachgut» (S. 66) und eine objektivierte «Sachforschung» (S. 67) partizipiert Strzygowski, was bisher nicht näher untersucht worden ist, am neusachlichen Diskurs der frühen 1920er Jahre. Als methodische Maxime des Vergleichs wendet sich dieses Sachlichkeits-Postulat gegen die Privilegierung religiös-konfessioneller oder nationalstaatlicher Be-

zugsgrößen, vgl. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften*, (wie Anm. 26), S. 73: «Die vergleichende Forschung muß nur streng auf dem Boden der Sachen bleiben und sich vor Maßstäben hüten, wie sie besonders in der kirchlich einseitigen Behandlung des Religiösen oder fast jedes Vergleiches üblich sind, der vom nationalen Staat ausgeht.»

32 Symptomatisch hierfür die Autonomieforderung in Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 80–81, mit der Feststellung, dass «die Kunstgeschichte als Fach noch gar nicht aufgerichtet sei und alles darauf ankomme, sie als solches von allen Überlieferungen der Ästhetik, Philologie und Geschichte, die an ihrer Wiege gestanden hatten, zu befreien, d. h. die Kunstforschung ganz auf eigene Füße zu stellen.»

33 Um die neuere Kunstforschung aus «philologisch-historische[r] Enge» herauszuführen, fordert Strzygowski den systematischen «Ausbau unserer Denkmalkunde, das heißt die Erweiterung unseres Gesichtskreises nach Ort und Zeit [...]; man kann nicht Wesensforschung und noch weniger Entwicklungsgeschichte allein von einzelnen Stilfolgen Europas aus behandeln», Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 55.

34 Vgl. Marlite Halbertsma, «The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900–1933», in: Zijlmans/Van Damme (Hg.), *World Art Studies* (wie Anm. 5), S. 91–105, bes. S. 95 f.; Ulrich Pfisterer, «Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)», in: Zijlmans/Van Damme (Hg.), *World Art Studies* (wie Anm. 5), S. 69–89, bes. S. 81.

35 Zur Priorität der «selbständig und unabhängig voneinander bestehenden Kulturkreise» gegenüber den von «gegenseitige[r] Beeinflussung» geprägten «Kulturbeziehungen» vgl. Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 191–192; zur Tektonik dieser Großformen ebd., S. 295: «Wer das Ganze der Kunst im Auge hat, also der Forscher, nicht der Philologe oder Historiker, der wird verstehen, warum ich in diesem Ganzen das strenge Auseinanderhalten des Ostens und Nordens vom Süden und Westen verlange.»

36 Neben einem rigorosen Ausschlussverdict gegenüber der afrikanischen Kunst belegt der betreffende Passus, dass Strzygowski die Virulenz global geweiteter Vergleichsmöglichkeiten für die politische Agenda der Subalternen klar erkannt hat: «Wenn der Schwarze erfährt, daß seine Leute im Pariser Café mit weißen Frauen zusammensitzen und der schwarze Soldat in Europa die gleichen Rechte wie der weiße genießt, dann begehrt er in Afrika ebenso wie in Amerika auf. So weit sind wir heute mit der schwarzrassigen Art unter unseren «Künstlern». Sie erklären für Kunst, was ihnen in den

Rahmen ihrer Nichtigkeit paßt [...]» Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften* (wie Anm. 26), S. 290.

37 Benedetto Croce, «La letteratura comparata», in: *La Critica* 1 (1909), S. 77: «il metodo comparativo, appunto perché è un semplice metodo di ricerca, non puo giovare a delimitare un campo di studi».

38 So sieht etwa Jürgen Osterhammel den «Gewinn vormethodischer Weltbürgerlichkeit» als wichtigen Ertrag transkultureller Vergleichsszenarien an, die sich allerdings mit einer hoch entwickelten Methodenreflexion verbinden müsse, um in wissenschaftlichen Kommunikationen zu überzeugen, vgl. Jürgen Osterhammel, *Transkulturell vergleichende Geschichtswissenschaft* (wie Anm. 20), S. 39.

39 Die Studie von Dagobert Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen*, Wien 1949, stellt den umfassendsten Versuch dar, die von Strzygowski am Wiener Kunsthistorischen Institut etablierte komparative Forschung konzeptionell weiterzuentwickeln. Dabei ist vieles bloß semantische Konzession geblieben: die im Titel annoncierte Einbeziehung Afrikas erschöpft sich in Erörterungen alt-ägyptischer Kunst, das normative Konzept der «Hochkultur» wird im Sinne einer transhistorischen Setzung behandelt, aber nirgendwo in seiner Merkmalsstruktur erläutert, geschweige denn kritisch reflektiert.

40 Vgl. Salvatore Settis, «Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft. Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike», in: *Künstlerischer Austausch (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992)*, hrsg. v. Thomas W. Gaetgens, Berlin 2003, Bd. 1, S. 139–158; Ralph Dekoninck, Xavier Deflorenne, «L'histoire de l'art aux prises avec le comparatisme», in: Jucquois/Vielle (Hg.), *Le comparatisme* (wie Anm. 12), S. 281–299, bes. S. 292. – Neuere Bezugnahmen auf Freys Konzept einer vergleichenden Kunstwissenschaft, wie zuletzt bei Beat Wyss, Jörg Scheller, «Comparative art history: The Biennale principle», in: Clarissa Ricci (Hg.), *Starting from Venice*, Mailand 2010, S. 58, suchen einen terminologischen Anknüpfungspunkt – aber mehr auch nicht.

41 Vgl. dazu Werner/Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung* (wie Anm. 10), bes. S. 610, 618.

42 Eine kompakte Darstellung der mit komparativen Verfahren verknüpften Erkenntnisinteressen und -erwartungen aus Sicht der Vergleichenden Geschichtswissenschaft bei Haupt/Kocka, *Comparison and Beyond* (wie Anm. 9), S. 2–5; epochal eingeschränkter die Systematisierung bei Jürgen Osterhammel, *Transkulturell vergleichende Geschichtswissenschaft* (wie Anm.

20), S. 27, mit dem Hinweis auf die «Profilierung alternativer Pfade in die moderne Welt» als Anwendungsfall vergleichender Studien.

43 Zur ideologischen Inanspruchnahme komparativer Methodiken «dans le cadre d'une justification ethnocentrique du colonialisme occidental ou sociocentrique des différences sociales et économiques», vgl. im Überblick Jucquois, *Le comparatisme* (wie Anm. 12), S. 24 ff.

44 Vgl. hierzu insbesondere die anhand von Untersuchungen zu «nationalen» Befreiungsbewegungen in Südostasien gewonnenen Befunde bei Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*, London 1998; darauf aufbauend: Pheng Cheah, «The Material World of Comparison», in: *New Literary History* 40 (2009), S. 523–545, bes. S. 531f.

45 Diese strukturelle Koppelung zwischen zeit-räumlicher Expansion des Untersuchungszeitraums und einer programmatischen Reduktion auf einen vermeintlich genuin kunsthistorischen Methodenbestand lässt sich selbst noch für neuere komparativ angelegte Studien nachweisen, so bei David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London/New York 2003. Bezeichnend ist hierbei die Bezugnahme auf Heinrich Wölfflins Studie *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), mit der sich Summers in dem Anliegen verbunden weiß, Phänomene der Kunst, hier vor allem die der Architektur, dezidiert *ohne* konzeptionelle Entlehnungen von anderen Forschungsgebieten untersuchen zu wollen, ebd., S. 12 ff.

46 Die in diesem Zusammenhang relevante Diskussion um die heuristische Bedeutung eines variablen zeit-räumlichen Maßstabs (*échelle*) in historischen Studien, wie sie in den 1990er Jahren in Frankreich geführt worden ist, hat im deutschsprachigen Raum kaum ein Echo gefunden, vgl. Werner/Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung* (wie Anm. 10), S. 626 mit Anm. 29.

47 Mit dieser von Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917, geprägten Analysekategorie wäre eine alternative Untersuchungsperspektive gekennzeichnet, die intermediale Bezüge, Verflechtungen und «Verfransungen» (Th. W. Adorno) zwischen literarischen, darstellenden und bildenden Künsten epochen- und kulturübergreifend analysiert; diese Forschungen firmieren heute unter Begriffen wie *Comparative Arts* bzw. *Interart Studies*.

48 Vgl. hierzu die als Plädoyer für eine stärkere methodische Verschränkung von *histoire croisée* und *histoire comparée* angelegten Ausführungen bei Haupt/Kocka, *Comparison and Beyond* (wie Anm. 9), S. 18–21.

49 Wilfried van Damme, «Interculturalization in Art: Conceptualizing Processes and Pro-

ducts», in: Zijlmans/ders. (Hg.), *World Art Studies* (wie Anm. 5), S. 375–384, bes. S. 376.

50 Man darf in diesem Zusammenhang der Tatsache, dass im Sachregisters des Sammelbands von Zijlmans/Van Damme, *World Art Studies* (wie Anm. 5), S. 457–458, die Begriffskombination «sexual selection and art» mehrfach ausgewiesen wird, «gender» hingegen keinen Eintrag erhalten hat, einen gewissen Signalcharakter zusprechen.

51 Vgl. Werner/Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung* (wie Anm. 10), S. 610 ff., sowie Görner, *Vergleich als geistige Form* (wie Anm. 21), S. 288 f.

52 Vgl. Michael Eggers, «Vom Wissen zur Wissenschaft. Vergleich, Analogie und Klassifikation als wissenschaftliche Ordnungsmethoden im 18. und 19. Jahrhundert», in: Ders., *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert)*, Heidelberg 2011, S. 7–32, mit einem Ausblick auf die Skepsis der Strukturalisten Gaston Bachelard und Roland Barthes gegenüber dem «Dämon der Analogie» und dem «Homeomorphismus der Bilder», ebd., S. 27.

53 William J.T. Mitchell, «Why Comparisons are Odious», in: *World Literature Today* 70 (1996) H. 2, S. 321–324, bes. S. 324, ähnlich bereits in: «Beyond Comparison, Picture, Text and Method», in: W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 83–110.

54 Vgl. hierzu die Grenzerkundungen bei Helga Lutz, Jan-Friedrich Missfelder, Tilo Renz, «Einleitung: Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften», in: Dies. (Hg.), *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2006, S. 7–20, bes. S. 9–14.

55 Die experimentellen Anfänge und sukzessiven didaktischen Zurichtungen dieser Präsentations- und Betrachtungsform diskutiert Lena Bader, *Bricolage mit Bildern* (wie Anm. 2).

56 Die vielbeachtete Umgestaltung der Abteilung «European Art 1100–1500» des Philadelphia Museum of Art im Jahre 1993 mit der korrespondierenden Präsentation eines Diptychons von Rogier van der Weyden zusammen mit Teppichen aus dem Kaukasus und Iran als wichtigster Neuerung, diskutiert David Carrier, *A World Art History and its Objects*, University Park (Pa), 2008, S. 135–137.