

Ähnlichkeit

Herausgegeben von
Stefanie Schneider
Hubertus Kohle

München, 2025
Open Publishing LMU

Inhalt

Einführung <i>Stefanie Schneider, Hubertus Kohle</i>	5
Nachbarn und Verwandte. Zur Operationalisierung der Ähnlichkeit <i>Roland Meyer</i>	15
Dimensionen der Ähnlichkeit. Prozesse der Merkmalsselektion und -bewertung <i>Stefanie Schneider, Desiree Frontczak, Julia Wolf, Theresa Zischkin</i>	33
Die Suche nach ähnlichen Bildern. Ein Praxisbericht mit dem e-Research-Werkzeug iART <i>Hubertus Kohle</i>	47
Infinite Loop. Disruption and Similarity in the Act of Design with Machine Learning <i>Jon Emmony, Silvia Weidenbach</i>	67

1



2



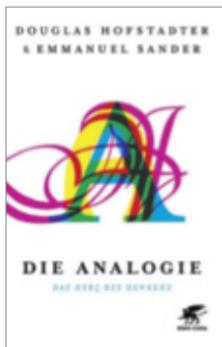
3



4



5



6

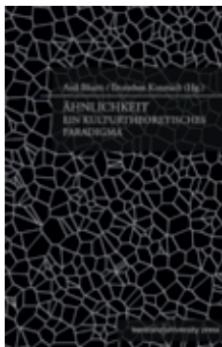


Abb. 1, Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974

Abb. 2, Gerald Funk, Gert Mattenklott und Michael Pauen (Hg.): *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, Frankfurt am Main 2001

Abb. 3, Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010

Abb. 4, Michael Eggers (Hg.): *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert)*, Heidelberg 2011

Abb. 5, Douglas Hofstadter und Emmanuel Sander: *Die Analogie. Das Herz des Denkens*, Stuttgart 2014

Abb. 6, Anil Bhatti und Dorothee Kimmich (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015

Einführung

Ähnlichkeit: das ist die Übereinstimmung von Objekten aufgrund einer Teilmenge gemeinsamer Merkmale. In der Natur zeigt sie sich zum Beispiel bei der Fortpflanzung, wo die Merkmale der Nachkommen mit denen der Elterngeneration konvergieren und so die Identität einer Spezies bestimmen. In der Mathematik spielt Ähnlichkeit vor allem in der Geometrie eine Rolle: Zwei Polygone gelten dann als ähnlich, wenn ihre Winkel und Längenverhältnisse übereinstimmen. In der Physik wiederum ist sie die Grundlage für eine berühmte Anekdote. So leitete Isaac Newton das Gravitationsgesetz ab, nachdem er beobachtet hatte, dass der vom Baum fallende Apfel, der um die Erde kreisende Mond und die um die Sonne kreisende Erde ähnliche Bewegungsmuster aufweisen. Die Ähnlichkeit scheint also unser Verhältnis zur Welt entscheidend mitzuprägen.

Ähnlichkeit – das ist jedoch auch eine merkwürdige Kategorie: nichts Halbes und nichts Ganzes. Nicht von ungefähr leiten Gerald Funk, Gert Mattenkrott und Michael Pauen ihre *Ästhetik des Ähnlichen* (Abb. 2) mit den folgenden Sätzen ein, die das schlechte Image der Ähnlichkeit in der gängigen Theoriebildung andeuten:

„Wer vom Ähnlichen spricht, weiß offenbar nichts Genaues. Er mag eine Ahnung haben, doch offensichtlich ist er unfähig, Identitäten zu erkennen, und nicht Manns genug, das Differentia zu unterscheiden.“¹

Der Aristoteliker Robert Spaemann geht so weit zu behaupten, seine Disziplin habe „diesem elementarsten aller ‚Phänomene‘“

¹ Gerald Funk, Gert Mattenkrott und Michael Pauen: Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens. In: dies. (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne, Frankfurt am Main 2001, S. 7-34, hier S. 7.

vorwiegend auszuweichen versucht.“² Das hat in seinen Augen mit der Tatsache zu tun, dass „Ähnlichkeit [...] keine klare und distinkte Idee im Sinne Descartes' [sei], sondern eine ‚konfuse Idee' im Sinne Leibniz.“³ Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird die Ähnlichkeit in einem sehr kurzen und einigermaßen nichtssagenden Lemma behandelt.⁴ Daneben fristet sie eine Randexistenz in dem sehr viel ausführlicheren Lemma über die begrifflich affine, zuweilen als Oberkategorie aufgefasste Analogie.⁵ Der Analogie wiederum wurde vor einem Jahrzehnt von Douglas Hofstadter und Emmanuel Sander der Status eines „Herz[ens] des Denkens“ zuerkannt (Abb. 5), denn „ohne Begriffe kann es kein Denken geben, und ohne Analogie gibt es keine Begriffe.“⁶ Schon die Romantik griff das cartesianisch-ähnlichkeitskritische Denken des rationalistischen Teils der Aufklärung an, und das analogische Denken avancierte in ihr zum Königsweg. In diesem Kontext erklärt Paul Valéry:

„Die Existenz ähnlicher Dinge ist das Fundament von allem. Eine Welt aus Einzlexemplaren ist unvorstellbar. Wenn nichts sich wiederholte, dann wäre auch nichts. Der Sohn von anderem Schläge als der Vater; und jeder fortwährend sich selbst unähnlich; jeder Augenblick mit jedem anderen unvergleichbar; genau das wäre das Chaos.“⁷

Bei einem überaus einflussreichen, allerdings in der philosophischen Diskussion zuweilen nicht immer ernst genommenen Autor nimmt der Ähnlichkeitsbegriff eine bekanntermaßen zentrale Stellung ein. Gemeint ist Michel Foucault, der in seinem Buch *Die Ordnung der Dinge* (Abb. 1) Ähnlichkeitsbezie-

2 Robert Spaemann: Ähnlichkeit. In: Zeitschrift für philosophische Forschung, 1996, Heft-Nr. 50, S. 286-290, hier S. 287.

3 Ebd., S. 290. Dabei wäre ein Hinweis auf die empiristische Erkenntnistheorie Lockes und die der englischen Aufklärung, insbesondere die in der Ähnlichkeit fundierte Idee der Assoziation, wie sie vor allem bei Hume entfaltet wird, sicherlich angebracht.

4 „Ähnlichkeit“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1971, Sp. 114-115.

5 „Analogie“. In: ebd., Sp. 214-229.

6 Douglas Hofstadter und Emmanuel Sander: Die Analogie. Das Herz des Denkens, Stuttgart 2014, S. 17.

7 Paul Valéry: Cahiers/Hefte, Frankfurt am Main 1989, Bd. 3, S. 121.

hungen als elementar für ein vormodernes oder vorrationalistisches Denksystem beschreibt:

„Die Welt ist von Zeichen bedeckt, die man entziffern muß, und diese Zeichen, die Ähnlichkeiten und Affinitäten enthüllen, sind selbst nur Formen der Ähnlichkeit.“⁸

In diesem Denksystem hatten Ähnlichkeiten eine ontologische Relevanz: Sie zogen Phänomene in einen kohärenten Wahrheitsraum, wenn sie sich in der Anschauung nur ähnelten. Der cartesianische Rationalismus beendete dieses Denken – das aus ethnologischer Perspektive in den Kontext einer magischen Weltauffassung primitiver Völker gestellt wird⁹ – im 17. Jahrhundert zugunsten eines strikten Kausalitäts- und Identitätsbegriffs. In der an Foucault anschließenden Wissenschaftstheorie wird diese rationalistische Vorstellung zugunsten einer Aufwertung der Ähnlichkeits- beziehungsweise Analogiekategorie kritisiert: Auch in der modernen, klassifizierenden und systematisierenden (Natur-)Wissenschaft sei ein analogisches Denken zentral, und man könne sogar behaupten, dass der Rationalismus das Ähnlichkeitsdenken nur überlagert, aber nicht wirklich überwunden habe.¹⁰

In der Kunstgeschichte nimmt der Begriff der Ähnlichkeit eine zentrale Rolle in einer ihrer grundlegenden Verfahren, dem sogenannten „vergleichenden Sehen“ ein.¹¹ Denn verglichen wird eben dort, wo Kunstwerke auf ihre Ähnlichkeit hin befragt werden. Wenn Heinrich Wölfflin, einer der stilbildenden Praktiker dieser Methode, ein Porträt von Albrecht Dürer mit einem von Frans Hals vergleicht, so geht er von

⁸ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S.63.

⁹ Albrecht Koschorke: Ähnlichkeit. Valenzen eines post-postkolonialen Konzepts. In: Anil Bhatti und Dorothee Kimmich (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, S.35-45. Siehe Abb.6.

¹⁰ Vgl. neben Hofstadter (s.Anm.6) Olaf Breidbach: *Analoge Anthropologien. Zur Reanimierung des Mikro-Makrokosmos-Denkens im 19. Jahrhundert*. In: Michael Eggars (Hg.): *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert)*, Heidelberg 2011, S.33-52, vor allem S.37. Siehe Abb.4.

¹¹ Vgl. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010, siehe Abb.3. Zur Philosophie der Ähnlichkeitsbestimmungen vgl. auch Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013.

Abb. 7, Entwicklungsgeschichte von Mensch und Wirbeltier
(Ernst Haeckel: Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte
des Menschen. Keimes- und Stammesgeschichte, Leipzig 1877,
Tafel V)

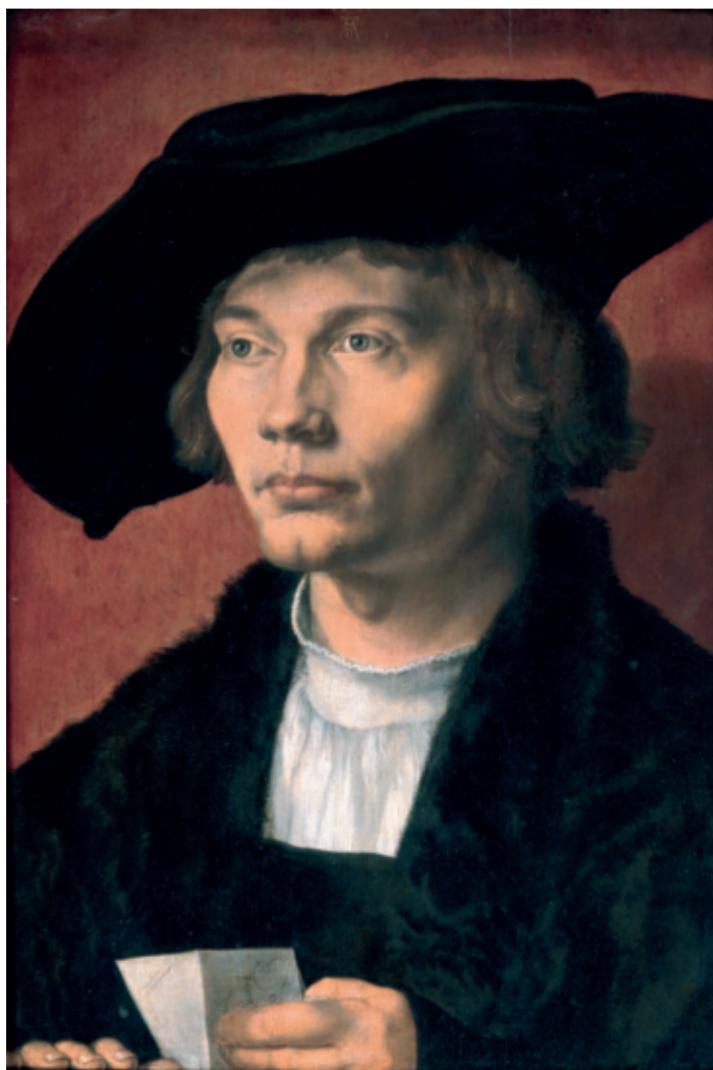


deren unterschiedlichen Gestaltungsweisen bei ähnlicher Gattungszugehörigkeit aus und fasst die Unterschiede in den Kategorien „linear“ und „malerisch“ (Abb. 8), jedoch auch in vier weiteren gegensätzlichen Formbestimmungen zusammen. Diese Kategorien sind universell angelegt und sollen – über die Gattungszugehörigkeit hinaus, die Wölfflin vor allem aus pädagogischen Gründen wählte – allgemeine Charakteristika der Renaissance- und Barockkunst bestimmen. Die Anschaulichkeit seiner Kategorien wird besonders wirksam, wenn sie an einem identischen Motivbestand demonstriert wird: Hier zeigt sich eindrücklich der Unterschied zwischen einer scharfen, malerischen Definition des dargestellten Antlitzes und seiner verwaschenen Unschärfe. Mit der Methode, die bei Wölfflin zugleich ihren Ausgangs- und ihren Höhepunkt findet, schreibt sich die Kunstgeschichte in eine Wissenschaftspraxis ein, die als vergleichende um 1900 vielleicht ihre größten Triumphe feiert, ihren Ausgangspunkt aber im Denken der Romantik, ja sogar im klassifikatorischen Zeitalter der Aufklärung hat. Ein Kronzeuge dafür ist Ernst Haeckel, der in den 1899 erschienenen *Welträtseln* seine monistische Theorie als Fortführung von Darwins Evolutionslehre darlegt.¹² In der Ähnlichkeit der embryonalen Entwicklungsgeschichte von Mensch und Wirbeltier begründet sich sowohl die Einheit der Lebenswelt als auch deren Einbindung in eine gemeinsame Abstammung. Der Affe als Vorläufer des Menschen wird in diesem Zusammenhang nur als letzte Stufe einer Geschichte präsentiert, die auf die urweltlichen, vor Hunderten von Millionen Jahren entstandenen Einzeller zurückgeht (Abb. 7). Entsprechend ist der Vergleich in allen Bereichen kunsthistorischer Beschreibung fundamental: In der Stilgeschichte entscheidet die Bestimmung formaler Eigenheiten über die Zuordnung künstlerischer Phänomene zu Stilhaltungen. Auch in der

¹² Ernst Haeckel: *Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie*, Bonn 1899.

Abb. 8, Die Unterschiede in den Kategorien des „Linearen“ und des „Malerischen“ am Beispiel von Albrecht Dürers Bernhard von Reesen (1521; a) und Frans Hals' Porträt eines jungen Mannes (1646/1648; b)

a



b



Ikonografie ergeben sich inhaltliche Festlegungen aus der Beobachtung vergleichbarer – oder ähnlicher – Darstellungs konventionen: Zwei männliche Figuren können beispielsweise zu einem heiligen Bartholomäus werden, wenn beide ein Messer in der Hand halten und sich somit im Attribut des Messers ähneln. Selbst Aby Warburgs Tafeln in seinem Bilderatlas *Mnemosyne* sind nach Ähnlichkeitskriterien geordnet (Abb. 9).¹³ Letztlich wird man dem Kunsthistoriker George Kubler nur

Abb. 9, Tafel 39 aus der Serie von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* (1925/1929, Rekonstruktion des Originals)



¹³ Roberto Ohrt und Axel Heil (Hg.): Aby Warburg. Bilderatlas *Mnemosyne*. The Original, Berlin 2020.

zustimmen können, der in seinem strukturalistisch inspirierten Buch *The Shape of Time* aus dem Jahr 1962 behauptet:

„We can grasp the universe only by simplifying it with ideas of identity by classes, types, and categories and by rearranging the infinite continuation of non-identical events into a finite system of similitudes. It is in the nature of being that no event ever repeats, but it is in the nature of thought that we understand events only by the identities we imagine among them.“¹⁴

Was bei Valéry eine Eigenschaft der Wirklichkeit war, wird bei Kubler subjektiviert und zu einem Vorgehen menschlicher Erkenntnis.

Das vorliegende Heft widmet sich diesem, in vielerlei Hinsicht fließenden Begriff der Ähnlichkeit – insbesondere seiner Anwendbarkeit und Produktivität für das *digitale* Bild. Roland Meyer vertritt in seinem Beitrag die These, dass Ähnlichkeit, wie sie heute in der algorithmischen Mustererkennung operationalisiert wird, historisch verwurzelt ist: Es handelt sich um eine statistische Größe, die als quantifizierbarer Abstand in einem virtuellen Raum konzeptualisiert wird, Ähnlichkeit also operationalisierbar, indem sie quantifiziert und räumlich abgebildet wird. In diesem virtuellen Raum stellt jedes Bild einen Vektor dar, dessen relative Position zu den anderen Vektoren die zugrunde liegenden relationalen Beziehungen offenbart. Welche gemeinsamen Merkmale als relevant empfunden werden und den Eindruck von Ähnlichkeit erzeugen, hängt vom jeweiligen Kontext ab – etwa von der Situation, dem kulturellen Hintergrund und den individuellen Wahrnehmungsmustern der betrachtenden Person. Der Beitrag von Stefanie Schneider, Desiree Frontczak, Julia Wolf und Theresa Zischkin zerlegt die Prozesse der Ähnlichkeitsfindung empirisch in

¹⁴ George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven und London 1962, S. 67.

ihre Einzelschritte, um die beobachtbaren *Dimensionen* – also die vielfältigen Eigenschaften, anhand derer Objekte verglichen werden – systematisch zu erfassen. Die Analyse regt dazu an, traditionelle Vergleichsmaßstäbe zu hinterfragen und die individuellen Momente der Ähnlichkeitsbewertung zu überdenken. Mit jenen Dimensionen der Ähnlichkeit, die sich aus dem Wechselspiel von kulturell geprägter und individueller Wahrnehmung ergeben, beschäftigt sich auch Hubertus Kohle in einem Praxisbericht zum e-Research-Werkzeug iART (interaktives Analyse- und Retrieval-Tool).¹⁵ Anhand experimenteller Suchanfragen zeigt sein Beitrag, wie ein auf maschinellen Lernverfahren basierendes System aus Tausenden von Datenpunkten Ähnlichkeitsbeziehungen herausfiltert, die anschließend von menschlicher Intelligenz auf ihre Plausibilität für die jeweilige Suchanfrage bewertet werden. Das Heft schließt mit einem Interview von Jon Emmony und Silvia Weidenbach über den Einfluss der Ähnlichkeit auf den kreativen Forschungsprozess: In ihrem gemeinsamen Projekt werden historische Schmuckringe in eine künstliche Intelligenz eingespeist, die deren Materialität und Form analysiert und daraus neue Ringe generiert – die wiederum, als Reflexion der Ähnlichkeit, gleichermaßen vertraut und fremd erscheinen.

Nachbarn und Verwandte. Zur Operationalisierung der Ähnlichkeit

„Let's strip all the meta data“ – mit dieser lakonischen Formel leitete Amit Sood, Leiter des Google Cultural Institute, zu einem der interessantesten Abschnitte seines vielbeachteten TED-Talks von 2016 über.¹ Zuvor hatte Sood nicht nur die beeindruckenden Zahlen von Googles weltumspannendem *Art Project* heruntergerattet – rund 1.000 beteiligte Institutionen in 68 Ländern, mehr als sechs Millionen digitalisierte Artefakte –, sondern auch einen spektakulären „Cultural Big Bang“ inszeniert: Millionen digitaler Reproduktionen von Kunstwerken aus aller Welt, angefangen bei der über 200.000 Jahre alten *Venus von Berekhat Ram*, füllten innerhalb von Sekunden die riesigen Projektionsleinwände hinter seinem Rücken und bildeten eine Galaxie winziger Rechtecke in einer grenzenlosen schwarzen Weite, ließen sich nach Jahreszahlen, Ursprungsländern und Künstler*innennamen sortieren und zu immer neuen Formationen arrangieren (Abb. 1). Doch all dies hängt eben noch an den Metadaten – jenen nichtvisuellen Informationen also, die den digitalen Bilddateien von den sammelnden Institutionen beigefügt wurden. Was aber bleibt, wenn man von diesen Metadaten absieht? Welche anderen Möglichkeiten der Navigation in diesen endlosen Bilderweiten kann es noch geben?

Soods Antwort lautete, wenig überraschend: „[...] let's look at what machine learning can do based purely on visual recognition of this entire collection.“ Im Wortsinne rein visuell, „purely visual“, läuft das natürlich nicht ab. Computer lernen

15

¹ Amit Sood: Every piece of art you've ever wanted to see – up close and searchable, TED 2016, https://www.ted.com/talks/amit_sood_every_piece_of_art_you_ve_ever_wanted_to_see_up_close_and_searchable [Stand 02/2025], im Folgenden zitiert nach dem dort abrufbaren Transkript. Vgl. dazu auch kritisch: Ulrich Pfisterer: Big Bang Art History. In: Merkur, 2017, Heft-Nr. 81b, S. 95–101.

Abb. 1, Szene aus Amit Soods TED-Talk „Every piece of art you've ever wanted to see - up close and searchable“, Screenshot 10:05, 02.2016, https://www.ted.com/talks/amit_sood_every_piece_of_art_you_ve_ever_wanted_to_see_up_close_and_searchable [Stand 02/2025]



nicht zu ‚sehen‘, sie werden lediglich darauf trainiert, Datenmengen abzulegen und Übereinstimmungswahrscheinlichkeiten zwischen Mustern zu erkennen. Worauf Soods Ankündigung mithin abzielte, war, was man Ähnlichkeitsbasierte Bildersuche nennt: Die Bildinformationen selbst, nicht die textuellen Metadaten, sollen den Schlüssel zu ihrer Sortierung und Gruppierung bilden.² Einmal darauf trainiert, vermögen die Algorithmen wie auf Knopfdruck ganze Bildcluster allein aus Porträts oder Pferdedarstellungen zu versammeln – egal, ob diese Gattungsbezeichnung den Bilddaten bereits beigefügt worden war oder nicht. Neue, gewissermaßen sprachlose Formen der Suche in den Bilddatenmengen werden so möglich. Begeistert demonstrierte Sood, wie selbst das eigene

2 Für eine frühe Auseinandersetzung mit den Perspektiven Ähnlichkeitsbasierte Bildersuche vgl. Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich und Ute Holl (Hg.): *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Berlin 2003.

Gesicht zum Suchkommando werden kann – in Echtzeit findet der „portrait matcher“ zu jedem mimischen Ausdruck ein passendes Pendant aus den digitalen Sammlungsbeständen. „[S]omething fun for kids“ sei das, so könnten sich auch die Jüngsten für Porträtsammlungen begeistern. Unter dem Namen Art Selfie lässt sich mittlerweile eine entsprechende App auf Googles Art & Culture-Plattform herunterladen.

All das ist mehr als nur eine Spielerei. Vielmehr führt Soods TED-Talk anschaulich vor Augen, welche Rolle algorithmischer Musterkennung heute beim Umgang mit riesigen Bildermengen zukommt. Als digital mobilisierte Bilddatensätze rücken beliebige museale Sammlungsobjekte, weitgehend ungeachtet ihrer je spezifischen Materialität und Medialität, ihres ursprünglichen kulturellen Kontextes wie ihrer Sammlungsgeschichte, in einen homogenen und kontinuierlichen Raum des Vergleichs, der sich auf Basis vermeintlich „rein visueller“ Ähnlichkeiten organisieren und navigieren lässt. Solche Vergleichsräume finden sich mittlerweile in vielen Interfaces musealer Sammlungsbestände, und sie bilden auch die Grundlage einschlägiger Bemühungen der „visuellen Erschließung“ großer Bilddatamengen in den Digital Humanities.³ Die Suche nach visuellen Ähnlichkeiten kommt dabei immer dort zum Tragen, wo es gilt, Ordnungen von Bildern zu etablieren, die jenseits sprachlich verfasster Kategorien angesiedelt sind. Was dabei allerdings heute in Techniken der algorithmischen Mustererkennung als Ähnlichkeit operationalisiert wird, so die These dieses Essays, ist durchaus historisch voraussetzungsvoll: Es ist eine statistische Ähnlichkeit, die als quantifizierbarer Abstand in einem virtuellen Raum konzeptualisiert wird. Ähnlichkeit wird, anders gesagt, operationalisierbar, indem sie quantifizierbar und verräumlicht wird – und der Genealogie dieser Quantifizierung und Verräumlichung möchte ich im Folgenden nachgehen.

³ Peter Bell und Björn Ommer: *Visuelle Erschließung. Computer Vision als Arbeits- und Vermittlungstool*. In: Andreas Bienert, Anko Börner, Eva Emenlauer-Blömers und James Hemsley (Hg.): *Konferenzband EVA Berlin 2016. Elektronische Medien & Kunst, Kultur und Historie*, Berlin 2016, S. 67–73.

Vermessene Ähnlichkeiten

Was Ähnlichkeit ist, woran sie sich zeigt und was sie bedeutet, ist historisch nicht stabil: „Da Ähnlichkeit ihrerseits eine Idee ist, wurde sie in ihrer Geschichte immer wieder neu definiert“, so hat es Hans Belting formuliert.⁴ Mindestens ebenso historisch wandelbar wie die Ideen über Ähnlichkeit sind die Medien und Praktiken, derer man sich bedient, um Ähnlichkeiten festzustellen: Ähnlichkeit hat eine Ideen- wie eine Mediengeschichte, die sich nicht aufeinander reduzieren lassen, aber eng miteinander verschränkt sind. Was die Ideengeschichte betrifft, so hat Michel Foucault der Ähnlichkeit in seiner Archäologie der neuzeitlichen abendländischen Episteme, in der *Ordnung der Dinge* von 1966, bekanntlich eine eindeutige Zeitschicht zugewiesen. Bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts schien die Welt aus einem Netz von Nachbarschaften, Dopplungen, Analogien und Sympathien gewoben. Wer die sichtbaren Ähnlichkeiten zwischen Mikro- und Makrokosmos, dem menschlichen Körper und den Dingen der Natur zu lesen vermochte, so das Versprechen der frühneuzeitlichen Signaturenlehren, hielt den Schlüssel zur Erkenntnis der „prosaischen Welt“ in der Hand.⁵ Nichts scheint einem modernen Wissenschaftsverständnis ferner zu liegen als ein solch emphatisches Ähnlichkeitsdenken. Und doch ist die Ähnlichkeit keineswegs vom „Horizont der Erkenntnis“⁶ verschwunden – sie hat nur ihre Gestalt verändert. An die Stelle eines intuitiv erfassbaren Netzes sinnlicher Ähnlichkeiten, das den ganzen Kosmos mit Bedeutung durchzieht, sind Medientechniken des Vergleichens getreten, die objektivierbare Übereinstimmungen und Differenzen auswertbar machen sollen.

4 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2002, S. 39.

5 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S. 46-77.

6 Ebd., S. 46. Vgl. auch die Einführung zu diesem Heft.

Eine Figur, die wie kaum eine andere an der Schwelle dieses modernen Ähnlichkeitsparadigmas steht, ist der Zürcher Pfarrer Johann Caspar Lavater. Ideengeschichtlich erscheint Lavaters Physiognomik, die ihn im ausgehenden 18. Jahrhundert zu einer europäischen Berühmtheit werden ließ, wie ein verspäteter Nachzügler einer älteren Episteme: Der innere Charakter eines Menschen, davon war er überzeugt, zeige sich an den äußereren Merkmalen des Körpers, und dort bevorzugt am Gesicht. Allerhöchste Vollkommenheit der Seele wiederum gehe mit größtmöglicher Christusähnlichkeit einher, weswegen Lavaters physiognomische Charakterkunde zugleich der Suche nach dem wahren Antlitz Christi gewidmet war. Medientechnisch allerdings präsentierte sich dieses Unternehmen auf der Höhe der Zeit. Das 18. Jahrhundert war, mit einem Ausdruck von Roland Kanz, eine „porträtdurstige“⁷ Epoche, und die vier reich illustrierten Bände von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1778) verdanken ihren publizistischen Erfolg auch der zeitgenössischen Gesichterver-sessenheit. Nicht zuletzt die Mode des Schattenrisses hatte es möglich gemacht, selbst ohne jegliche künstlerische Begabung die individuellen Züge eines Profils rasch und preisgünstig im Bild festzuhalten, wovon Lavater reichlich Gebrauch machte. Gerade weil er frei von jeglicher künstlerischen Interpretation war, galt ihm der Schattenriss als Mittel der getreuen Fixierung und des exakten Vergleichs objektiv messbarer Ähnlichkeiten. Zugleich etablierte er damit einen neuen, zuvor unbekannten Blick auf das Porträt: Statt im Bild die Begegnung mit einem individuellen Gegenüber zu suchen, wurden ihm Bilder von Gesichtern zu Operationsflächen, die sich exakt vermes-sen und in einzelne Segmente zergliedern ließen. Mit Lavater wird Physiognomik zum massenhaften Bildvergleich auf Basis isolierbarer Merkmale.⁸

⁷ Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 11.

⁸ Vgl. dazu ausführlich (und mit weiterer Literatur) Roland Meyer: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz 2019.

Abb. 2, Francis Galton, Kompositporträts des „kriminellen Typus“, um 1880, aus: Karl Pearson: The Life, Letters and Labours of Francis Galton, Vol.II, Researches of Middle Life, Cambridge 1924, Tafel XXVIII

