KUNST GESCHICHTE UNTERRICHT

herausgegeben von
Johannes Kirschenmann/
Frank Schulz

Band 8 der Sonderreihe

KREA*plus*
Die Reihe der Mehlhorn-Stiftung im kopaed Verlag München
herausgegeben von Constanze Kirchner, Johannes Kirschenmann,
Gerlinde Mehlhorn, Frank Schulz, Steffen Wachter
Band 26

Ernst Rebel

Im Kleinen das Große – Mikro-Blick als Kreativität

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Gefördert durch Bundesministerium für Bildung und Forschung MEHLHORN – STIFTUNG

Inhaber von Reproduktionsrechten, die wir nicht ausfindig machen konnten, bitten wir, sich beim Verlag zu melden. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Für die Internetadressen in allen Texten gilt, dass sie kurz vor Drucklegung geprüft wurden, weshalb keine Datierung nachgewiesen ist.

ISBN 978-3-96848-008-4
eISBN 978-3-96848-608-6

Reihengestaltung und Einbandgrafik: Andreas Wendt
Covermotiv: Der Tod Soul's,
Illustration von Gustav Doré aus der zweibändigen Bibel von 1866,
Holzstich, gestochen von Hurel

Lektorat: Andrea Nabert
Layout: Elisabeth Jäcklein-Kreis/Frank Schulz
Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2021
Arnulfstraße 205, 80634 München
Fon: 089 68890098 Fax: 089 6891912
E-Mail: info@kopaed.de
www.kopaed.de

Inhalt

 # KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT – 10

Die Bilderfahrzeuge in Bewegung setzen – Vorwort der Reihenherausgeber – 10
Johannes Kirschenmann/Frank Schulz

Vorwort des Autors – 16

 # EINLEITUNG – 20

Für den mikrologischen Blick – 20

 # KAPITEL 1: DER MIKRO-BLICK UND SEINE REGIE – 26

1.1 Groß und Klein sind relativ – 27
1.2 Das Detail: Fokussierung als Konzentration auf Ausschnitt und Vergrößerung – 30
1.3 Teil und Ganzes: »Pars pro Toto« – 36
1.4 Rahmenbindungen: Element, System, Menge – 45
1.5 Mikrokosmos – Makrokosmos: Inversion und Mikromegalie – 52
1.6 Kräfte zwischen innen und außen: Keime, Sprossen, Falten, Risse – 61
1.7 Spur und Fragment – 69
1.8 Evidenz: Auffälligkeit und Aufmerksamkeit – 75
1.9 Mikro als Kuriosum: Witz, Pointe, Zote (Sigmund Freud) – 81
1.10 Blow up, Zoom, Schock (»Chock«) und Rätsel – 88
1.11 Niedrig und abseitig – 94
1.12 Synthese: »Mikro« ist multimodales Kleinzeichen – 107

 # KAPITEL 2: DER MIKRO-BLICK AN DEN SCHWELLEN – 114

2.1 Orte – 118
2.2 Dinge – 123
2.3 Zeiten – 128
2.4 Figuren – 134

2.5 Handlungen – 137
2.6 Zustände – 142
2.7 Übergänge der Gestalten und Formen: Gesten, Flecke, Zufallsreize – 146
2.8 »Starke« und »schwache« Mikros auf »hohen« und »niederen« Schwellen – 154

 # KAPITEL 3: IM GROSSEN DAS KLEINE. ALLFORM UND PUNKTUALITÄT – 166

3.1 Große Flächen und große Räume. Makro-Blicke – 170
3.2 Große Punkte: Augenpunkt, Fluchtpunkt, Nullpunkt – 186
3.3 Raster und Verschwinden – 194
3.4 Die Monade (Gottfried Wilhelm Leibniz) – 200
3.5 »Theatrum mundi.« Mikrobilder – 205
3.6 »Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen« (Walter Benjamin) – 211
3.7 Gewimmel, nah und fern – 218
3.8 Blitz – 228
3.9 »punctum« (Roland Barthes) – 233
3.10 Schlusspunkte – 238

 # KAPITEL 4: ALBUM I – 248

Vorbemerkung – 248
Giotto: Thronende Madonna mit Kind – 251
Lorenzetti: Christi Abendmahl – 257
Brüder Limburg: Les Très riches heures – 261
Meister von Flémalle: Madonna vor dem Ofenschirm – 267
Del Cossa: Verkündigung an Maria – 271
Crivelli: Madonna mit Kind – 275
Ratdolt: Euklid – 279
Dürer: Selbstbildnis, Auge – 282
Michelangelo: Sixtinische Decke – 288
Raffael: Sixtinische Madonna – 293
Baldung: Heilige Familie – 297
Cesariano: Vitruv – 301
Tizian: Pesaro Madonna – 304
Lotto: Bildnis eines Venezianers – 311
Altdorfer: Alexanderschlacht – 314

Holbein: Die Gesandten – 318
Bronzino: Allegorie – 322
Bruegel: Anbetung der Könige – 327
Caravaggio: Junge, von Eidechse gebissen – 331

 # KAPITEL 5: ALBUM II – 338

Elsheimer: Flucht nach Ägypten – 338
Rubens: Raub der Töchter des Leukippos – 342
Claesz: Vanitas-Stillleben – 348
Rembrandt: Entführung des Ganymed – 353
Rembrandt: Opferung Isaaks – 356
Hoogstraten: Interieur – 361
Vermeer: Ansicht von Delft – 363
Vermeer: Milchgießerin – 367
Chardin: Knabe mit Kreisel – 368
Hogarth: Analysis of Beauty – 372
Tiepolo: Deckenfresko in der Würzburger Residenz – 377
Mikroskopisches Intermezzo – 382
Hooke und Ledermüller: Mikroskop – 384
Greuze: Mädchen mit Krug – 391
Füssli: Antike Trümmer – 394
Goya: Erschießung der Aufständischen vom 3. Mai 1808 – 398
Géricault: Floß der Medusa – 401
Spitzweg: Der arme Poet – 404
Manet: Frühstück im Atelier – 407
Courbet: Die Welle – 413
Menzel: Kurhausstraße – 417
Klimt: Der Kuss – 421

 # KAPITEL 6: ALBUM III – 428

Braque: Krug und Violine – 428
Duchamp: Fountain – 432
Ernst: Zwei Kinder werden von der Nachtigall bedroht – 435
Wols: Straße – 440

Welles: Citizen Kane – 443
Der Schlitten und ein rätselhaftes Wort – 445
Newman: Onement I – 448
Fellini: La strada – 452
Spoerri: Famille Delbeck – 456
Warhol: Marilyn Monroe's Lips – 462
Prinzip Detail – 468
Antonioni: Blow Up – 469
Dubčeks Fußspitze – 474
Fußabdruck auf dem Mond – 478
Das berühmte offizielle Bild: Die Schuhspur des ersten Menschen auf dem Mond – 480
Brandts Kniefall – 483
Sherman: Untitled Film Still – 486
Wall: The Storyteller – 491
Levi's Jeans – 495
Passow: Frau P. und Fräulein B. – 498
Mendez: American Beauty – 501
Gursky: Mayday V – 504
Hefezelle – 508
Ai Weiwei: Remembering und Sunflower seeds – 513

 # KAPITEL 7: DER KREATIVE BLICK.
NACHWORTE ZUM PÄDAGOGISCHEN HORIZONT – 520

7.1 Bildungsziel Aufmerksamkeit – 522
7.2 Exempel – 528
7.3 Suchen, Finden, Sammeln – 536
7.4 Kreative Schwellengänge – 543
7.5 Pro – 553
7.6 Lebenswege – 560
7.7 Epilog: Lucky (Regie: John Carroll Lynch, 2017) – 567

Literatur – 573
Register – 607
Autor – 615

KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT

Die Bilderfahrzeuge in Bewegung setzen – Vorwort der Reihenherausgeber

Es war eine gewaltige Provokation, als Aby Warburg, der große Kunsthistoriker und Revolutionär der Methoden kunstgeschichtlicher Interpretation, sich anschickte, auf 79 Tafeln die Bilderwelt aus Antike, Renaissance und der Zeit bis ins frühe 20. Jahrhundert neu zu ordnen, auch wenn sein Vorhaben unvollendet blieb. Kunstgeschichte und ihre Vermittlung waren Anfang der 1920er Jahre noch immer an der tradierten Stilkunde oder an den zum Genie erklärten Künstlerpersönlichkeiten ausgerichtet. Warburg sprach von Kunstwerken als »Bilderfahrzeugen«. Mit diesen Fahrzeugen (als Metapher) werden ästhetische Traditionen und Symbolwelten von der Vergangenheit in die Gegenwart transportiert. Sie machen dabei Halt an verschiedenen Stationen, und fordern im Zuge eines vergleichenden Sehens zur Untersuchung nach Ähnlichkeiten und Unterschieden im Ausdruck und in ihrer ganzen Erscheinungsweise heraus. Das Bild aus der Kunst ist in solch einem Konzept Träger und Ausdruck von Kultur. Mit dem Bild gilt es, die Entwicklung von Kultur und die Kräfte ihrer Veränderung kennenzulernen.

Mit der Vertreibung des Warburg-Institutes von Hamburg nach London durch die nationalsozialistische Gewaltideologie blieben dem deutschsprachigen Raum die Ikonologie und die Methoden der Ikonografie lange verschlossen. Eine breite Rezeption trat erst mit der Expansion der Bildwissenschaften seit den 1990er Jahren ein, doch im Wesentlichen blieb die Vermittlung der Kunstgeschichte bei allen curricularen Entwicklungen auf eine mehr oder minder kanonische Stilentwicklung beschränkt und fand im Schatten einer dominant verhandelten Gegenwartskunst nur wenig Beachtung.

Der kunstpädagogische Doppelkongress »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« 2018[1] lieferte einen Ausgangspunkt dafür, die Geschichte der Kunst neu als Unterrichtsgegenstand zu entdecken und dabei von der Gegenwart in die Vergangenheit zu gehen und wieder zurück, um Perspektiven für die Zukunft zu gewinnen.

Nicht wenige Beiträge während der Kongresse sowie in der Anthologie sind geprägt durch ein »Vergleichendes Sehen«, das wie die »Bilderfahrzeuge« von Aby Warburg mit seinem erst in jüngster Zeit umfänglich erforschten »Bilderatlas Mnemosyne« methodisch Bilder der Kunst mit Bildern des Alltags in einen vergleichenden Zeichen- und Sinnzusammenhang brachte. Während Heinrich Wölfflin schon vor Warburg im

---

1 Der Doppelkongress »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT«, dessen Grundidee aus der langjährigen Zusammenarbeit der beiden Herausgeber dieser Sonderreihe erwachsen ist, fand am 23. und 24. März 2018 am Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig und vom 15. bis 17. November 2018 an der Akademie der Bildenden Künste München statt.

Bildvergleich stilistische Linien herausarbeitete, ging Warburg weiter und suchte im Crossover der Bildkulturen im Vergleich kulturelle Entwicklungslinien – die erst in Differenzen ihre Signifikanz offenbaren! Diese die Bilder aus zu engen Kategorien und Fixierungen befreiende Methodik wurde früh von Künstlern in ihr Gestaltungs- oder Lehrrepertoire aufgenommen: Umberto Boccioni legte sich einen Atlas mit Bildcollagen zu, aus dem er für seine Malerei schöpfte. Wassily Kandinsky nutze Schautafeln zum Bildvergleich für seine Lehre am Bauhaus, um Prozesse der Abstraktion zu diskutieren. Der »Atlas« von Gerhard Richter ist mit Tausenden von Bildern seit 1964 ihm ein unerschöpflicher Fundus für seine Malerei. Axel von Criegern hat mit einer didaktischen Ikonografie und später Klaus-Peter Busse mit »Bildumgangsspielen« explizit Methoden des »Vergleichenden Sehens« in der Kunstpädagogik herausgehoben.

Mit beiden Kongressen wurde die Geschichte der Kunst als ein wesentliches Fundament jeden Kunstunterrichts neu und differenziert manifestiert. Dabei wurden die »Bilderfahrzeuge« immer wieder ins Rollen gebracht, um vom Bereich der historischen Kunst bis in die Gegenwart vorzudringen und faszinierende und spannende Entdeckungs- und Erlebnisfelder zu erkunden. Gerade für den kunstpädagogischen Vermittlungsraum wurden die »Bilderfahrzeuge« als »Transportmittel« mit all ihren »Transportgütern« und Bewegungen in vielen Facetten veranschaulicht. Vor allem die lebensweltlichen Bezüge zu den Lernenden von heute wurden in einer großen methodischen Vielfalt herausgearbeitet.

Viele der Teilnehmerinnen und Teilnehmer haben ihr Professionswissen eingebracht und engagiert über neue Möglichkeiten diskutiert, Kunstgeschichte im Unterricht, aber auch im vorschulischen und außerschulischen Bereich fundiert und innovativ zu vermitteln. Folgende Aspekte standen dabei im Zentrum:

- Relationen: Aktuelle Positionen zu Kunst, Geschichte und Unterricht (unter Leitung von Klaus-Peter Busse und Ulrich Heinen)
- Schnittstellen: Das gestalterische Arbeiten in bild- und kunstgeschichtlichen Zusammenhängen (unter Leitung von Rolf Niehoff und Karina Pauls)
- Rezeptionsangebote: Werke der historischen Kunst erleben und verstehen (unter Leitung von Barbara Lutz-Sterzenbach und Frank Schulz)
- Auswahlstrategien: Kunstgeschichte zwischen Exemplarik und Systematik (unter Leitung von Rudolf Preuss und Lars Zumbansen)
- Positionsveränderungen: Kunst und ihre Geschichte in der Geschichte des Kunstunterrichts (unter Leitung von Sidonie Engels und Johannes Kirschenmann)
- Handlungsspielräume: Kunst und Pädagogik in historischer Perspektive (unter Leitung von Ines Seumel und Christa Sturm)

- Lernortwechsel: Außerschulische Vermittlungsarbeit zu historischer Kunst (unter Leitung von Martin Oswald und Rainer Wenrich)
- Interdisziplinarität: Bilder historischer Kunst in anderen Fächern (unter Leitung von Ulf Abraham und Alexander Glas)
- Transkulturelle Prozesse: Historische Kunst in globalen und lokalen Perspektiven (unter Leitung von Claudia Hattendorff und Ansgar Schnurr)
- Elementarpädagogik: Vorschulische Begegnungen mit historischer Kunst (unter Leitung von Roland Karl Metzger und Bettina Uhlig)
- Diversität und Inklusion: Historische Kunst als Praxisfeld für gemeinsames Lernen (unter Leitung von Tobias Loemke und Anna-Maria Schirmer)

Kunstgeschichte wird so im pädagogischen Feld in eine Kulturgeschichte eingereiht, die die Vergangenheit als Produktivkraft zugunsten der Zukunft aufruft. Im Zentrum der breit angelegten Anthologie steht die Frage, wie das ungeheure Potenzial der Kunst mit all ihren Aspekten und Fragen konstruktiv für den Unterricht aufgeschlossen werden kann. Welche Didaktik(en) und Methodik(en) lassen die offenen und verborgenen Geheimnisse der Kunst produktiv werden – zugunsten von Erkenntnis, Wissen, Erlebnis und Erfahrung?

Die aus dem Doppelkongress erwachsenen Beiträge fanden Ergänzung durch Beiträge von Autorinnen und Autoren, die zu relevanten thematischen Aspekten arbeiten bzw. gearbeitet haben. In acht Bänden und auf fast 4000 Druckseiten gehen mehr als 130 Autorinnen und Autoren den vielschichtigen Fragen nach, die eine Geschichte der Kunst bis in unsere jüngere Gegenwart an den Unterricht als Vermittlungskunst stellt. Dieser Band hat in der Reihe eine Sonderstellung: Das an vielen Orten in der Reihe angesprochene »Vergleichende Sehen«, das den von Heinrich Wölfflin eingeführten Bildvergleich in eine fruchtbare fachdidaktische Methode bis hin zur erkenntnisstiftenden »Signatur« im Sinne von Michel Foucault überführt, wird kenntnisreich mit dem »Mikroblick« verbunden, den Ernst Rebel auf dem Kongress anschaulich expliziert hatte.

In der mehrbändigen Reihe hat jede thematische Spezifik ihren Ort. Dabei treten kunsthistorische Methoden und Analysen neben interdisziplinäre Ansätze. Flankierend nehmen fachhistorische Forschungen zur Geschichte der Kunsterziehung und Kunstpädagogik einen eigenen Raum ein. Ebenso werden die medialen Aspekte von Vermittlung fokussiert.

Über die acht Einzelbände spannt sich ein großer Bogen, unter dem sich mehrere Plateaus erstrecken, die mit zentralen Stichworten einen summarischen Eindruck von der Fülle der Anthologie geben: Tradition und Innovation, Vorbild und Nachbild, Bild und Gegenbild; globale Kunst, Eurozentrismus, Interkulturalität, regionale Kunst werden verhandelt; Fragen zu Kanon, Epochen, Ikonen, Umbrüche, Funktio-

nen werden diskutiert; es geht immer wieder – und auch kontrovers – um Rezeptionsmethoden, Fachmethoden und Unterrichtsmethoden. Dabei nehmen die Methoden der künstlerisch-praktischen Auseinandersetzung einen besonderen Platz ein.

Schließlich zeigen Texte zur Unterrichtsplanung, zu den Zielgruppen und zum Altersbezug, zur Unterrichtspraxis oder Unterrichtsmodelle und Unterrichtseinheiten und längerfristig angelegte Projekte, welch große Chancen zur Bildung die historische Kunst in einer breit angelegten und divers verstandenen Methodik entfaltet. Historische und aktuelle Genderthemen treten neben Fragen um Inklusion in der Kunst. Dabei kommen Kunstpädagoginnen und Kunstpädagogen aus Schule und Hochschule, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Künstlerinnen und Künstler sowie Vertreterinnen und Vertreter anderer Fächer und angrenzender Disziplinen zu Wort.

Das umfassende Publikationsprojekt wäre nicht ohne die weitreichende Unterstützung vieler möglich gewesen. Das Bundesministerium für Bildung und Forschung hat die beiden Kongresse großzügig gefördert. Die Publikationsreihe unter dem Label »KUNST · GESCHICHTE · UNTERRICHT« wurde mit einem herausragenden Betrag durch die Mehlhorn-Stiftung überhaupt erst ermöglicht. Wir danken Ernst Rebel, der mit seiner differenziert-akribischen und in alle Bildwelten ausgreifenden Studie dem Anliegen des Doppelkongresses und der damit eng verbundenen Publikationsreihe zu einem in der Geschichte der Kunstpädagogik herausragenden Projekt der Bildung hat werden lassen.

Dank gilt auch Andreas Wendt, der für das grafische Erscheinungsbild der Reihe sorgte. Das Lektorat dieses Bandes lag bei Andrea Nabert. Elisabeth Jäcklein-Kreis hat dazu beigetragen, die Texte und Bilder wirkungsvoll ins Layout zu bringen. Maya Hermens hat das Bildmaterial aufbereitet und in eine mit den Reihenbänden korrespondierende Struktur gebracht. Letztlich hat Ludwig Schlump als Verleger der Reihe im kopaed-Verlag einen Ort gegeben, von dem aus die Bände in die Fachwelt und zu den weiteren Interessenten ausstrahlen.

Johannes Kirschenmann und Frank Schulz

Vorwort des Autors

Vor rund 25 Jahren habe ich zusammen mit meinen Studierenden begonnen, mich mit dem Thema des Kleinen zu beschäftigen, weil ich darin eine besondere Chance sah, Fragen an die Kunst neu stellen zu können. Natürlich erfolgten die Überlegungen schrittweise, nur nach und nach habe ich die vorliegenden Texte niedergeschrieben. Dass die einzelnen Kapitel in ihrer Abfassung oft weit auseinander liegen, das wird man, so fürchte ich, beim Lesen bemerken. Manche Wiederholung ist der notwendigen Kürzung entgangen, weil sie sich allzu zäh überlesbar gemacht hat. Redundanzen entwickeln unvermuteten Eigensinn, nicht zuletzt dadurch, dass sie blind machen. Gravierender aber sind die Systemfragen. Ich weise darauf hin, dass alle Befunde und Gedanken einer Kooperation der Fächer Kunstgeschichte und Kunstpädagogik entstammen. Und gemessen daran, bin ich der pädagogischen Dimension in meiner Darstellung sicherlich zu wenig gerecht geworden, erst im 7. Kapitel werde ich auf diese Ausgangskonstellation ausdrücklicher zu sprechen kommen.

Dass im Kleinen so viel Verschiedenes zu Hause ist und doch nur unter dem einen Dach des Sammelwortes »Klein«, hat mich immer fasziniert. Das Kleine ist keine homogene Spezies von irgendetwas. Es meint so vieles und hat so viele Eigenschaften (in ungeordneter Reihenfolge): winzig, hübsch, fein, apart, gering, zugespitzt, besonders, vereinzelt, unvergleichlich, nebensächlich, beiläufig, abseitig, unscheinbar, verschwindend, unbedeutend, wertlos, vernachlässigt, niedrig, schäbig, zufällig, bescheiden, demütig, machtlos, arm, unvollständig, bruchstückhaft, spurenhaft, nichtig … Alles das gibt es als *kleine* Eigenschaft in den Bildern der Kunst, auch wenn es dann in der Wirkung gewaltig, geradezu »groß-artig« ausfallen und auffallen kann. Aber genauso in den Bildern des Lebens, also der Naturdarstellung und der Bewusstseinsproduktion. Im Rahmen anderer Funktionsbestimmungen gilt das auch für die Welt der Technik und der Wissenschaft. Und all das hat man im Deutlichen wie Undeutlichen, Guten wie Schlechten, Schönen wie Hässlichen zusammenzudenken.

Wenn ich im Folgenden »Klein« mit seinen begrifflichen Wendungen und Wechseln zu »Mikro« übersetze, unternehme ich den Versuch, den einheitlich nicht vorhandenen Begriff doch so weit vor einen gemeinsamen Hintergrund des Sonderns und Verbindens zu bringen, dass er durchgängig theoretisierbar wird. Worin dieser Hintergrund besteht, was ihn auszeichnet, fruchtbar macht, was ihn aber keineswegs von seinen theoretischen Grundschwächen (etwa in der Unterscheidung von »Klein« und »Groß«) je ganz frei halten kann – das ist der Inhalt des vorliegenden Buches. Unbekümmerte Sprünge zwischen Epochen, Werkstrukturen, bildästhetischen Konzepten, Erlebnisweisen, Medien, Themen und Bildfunktionen gehören dazu. Die Durch-

mischung mag manchmal schwindelerregend heterogen wirken, tatsächlich folgt sie strikt ihrem gedanklichen Weg. Dieser Weg, die Geschichte und Theorie des mikrologischen Blicks, erfordert solche Mischungen nicht nur, er will auch den erwähnten pädagogischen Zwecken dienen. Denn erstens erprobt er sein Material in großer Fülle, zweitens ordnet er es so verzweigt an, wie auch unser Gehirn auf den Zustrom des Verschiedenen reagiert: assoziativ.

Was für die breite Vielfalt gilt, mag erst recht in engeren und tieferen Bereichen der Bildanalysen heuristische Brauchbarkeit erweisen. Andere Wege sollen aber dadurch nicht versperrt sein. Niemand wird daran gehindert, mittels Mikro-Blick seine Spezialgebiete zusätzlich und gleichsam nur punktuell zu kultivieren, die er ansonsten methodisch ganz anders bearbeiten würde. Niemand soll zur Vernachlässigung des Eigenen überredet werden. Der Mikro-Blick ist keine Methode, er ist Ansatz, Parameter zu dieser oder jener Methode. Schon gar nicht will er Fessel sein. Er hasst das Große und Ganze (»Makro«) nicht, fürchtet es eher, misstraut ihm auf jeden Fall. Auch der Norm, dem Mittelmaß gegenüber, hegt er keine Verachtung. Denn alle Dinge (und wir alle) sind immer auch »durchschnittlich«. Und ich gebe zu: Viele Türen zum Wissen und Erkennen, wenngleich nicht alle, lassen sich auch ohne den Schlüssel des Mikro-Blicks öffnen.

Ein Wort zum Titel. Ungern nur macht man sich fremde Titel zu eigen, sei es auch nur zu deren Hälfte. Aber das schöne, von Ewald Hiebl und Ernst Langthaler herausgegebene Buch »Im Kleinen das Große suchen – Mikrogeschichte in Theorie und Praxis« war doch zu verlockend, zu passend für den eigenen Gebrauch. Es schien mir unumgänglich, seinen Titel in Anspruch zu nehmen. Gott sei Dank konnte ich mir die modifizierte Auffassung zugutehalten, dass im Kleinen das Große nicht nur gesucht werden *muss*, sondern auch gefunden werden *kann*, gesammelt werden *will*. Der Mikro-Blick ist immer auch ein Such-, Finde- und Sammler-Blick. Damit ist der titeltragende Sachverhalt, von allem anderen abgesehen, nicht mehr derselbe wie bei den Autoren Hiebl und Langthaler.

Zu den Fußnoten: Die umfangreichen Anmerkungsteile dienen nicht nur – wie üblich – der Belegpflicht. Sie verstehen sich auch als »Souterrains« für anhängende Assoziationen, die keineswegs nur am jeweiligen Punkt des Haupttextes immer erklärungsnotwendig sind. Manchmal soll auch nur der Faden des Denkbaren und Untersuchbaren weitergesponnen werden. Die reichlich aufgebotenen Zitate und Textpassagen sind vorwiegend historischer Natur, sie sollen in ausführlicher Wiedergabe zugleich den Nutzen eines kleinen Quellenkompendiums bieten.

Andrea Nabert hat den Text verständnisvoll und intensiv lektoriert. Maya Hermens hat sich von der Flut der so verschiedenen Bilder ihren scharfen Blick nicht trüben lassen. Frank Schulz ließ strenge Maßstäbe walten, um das Kleine auch im Layout zu

bändigen. Gisela Tenter hat sorgsam kleine Stolperstellen beseitigt. Und Johannes Kirschenmann, mein immer aufmerksamer Kollege, hat dem Projekt gegenüber eine Zuversicht bewiesen, die ich oft selbst nicht aufbrachte. Ihnen allen danke ich herzlich.

Ernst Rebel
München, Mai 2021

EINLEITUNG

Für den mikrologischen Blick

Es lässt der Schöpfer, auch im Kleinen,
die Strahlen seiner Allmacht scheinen.
(Barthold Heinrich Brockes, 1734)

Die größten Dinge in der Welt werden durch
andere zuwege gebracht, die wir nicht achten,
kleine Ursachen, die wir übersehen …
(Georg Christoph Lichtenberg, um 1770)

Dieses Buch will für den mikrologischen Blick werben. Mikrologisch? Das ist ein Wort aus der alten Wissenschaftssprache, heute selten gebraucht. Für meinen Zweck wird es neu belebt, abgewandelt und zum kunstwissenschaftlichen Begriff erhoben. Mikrologisch[2] meint hier fürs Erste und ganz grundsätzlich: auf das Kleine, Detaillierte, Unscheinbare, Nebensächliche in den Bildern achtend. Denn es sind oft die Kleinigkeiten jedweder Art, die – sofern sie irgendwie fruchtbar, das heißt ideenweckend und vorstellungsförderlich sind – unser Sehen beschäftigen. Mehr als uns meist bewusst wird. Wo es uns aber bewusst wird, fesseln, begeistern, bereichern sie uns, machen uns nachdenklich, erscheinen als Zuspitzung, mitunter auch verstörend und abstoßend. Ich rede von Details, Resten, Fragmenten, spurenhaften Zeichen, Nebendingen, Rand- und Zufallswirklichkeiten, von Bruch- und Rätselstellen, Schlupfwinkeln, Nadelöhren, versteckten Pointen und beiläufigen Geistesblitzen in den Bildern der Kunst. Auch die Bilder des Alltags, der Natur, der Technik und der Wissenschaft sind davon nicht ausgenommen, nicht einmal lebende Kleinwesen (wie Fliegen, Käfer, Schmetterlinge, Mikroben oder Körperzellen). Sie betreffen unser Thema, soweit sie nur irgendwie Anspruch auf Ganzheitsreflexion, Allgemeingeltung haben und dadurch als bedeutsam werdende Bildhaftigkeiten ins Bewusstsein treten.

---

2 In Johann Heinrich Zedlers Universallexikon (Leipzig und Halle 1739, Reprint Graz 1961, Bd. 21) lesen wir: »Micrologia, heißt entweder so viel als eine geringe Rede, die mit der Sache nicht überein kommt, oder auch die über allerhand Kleinigkeiten und von Dingen, die kaum der Mühe Werth sind, gehalten wird.« Im Brockhaus Conversations-Lexikon Bd. 8 (Leipzig 1811, S. 59 f.) heißt es: »*Die Mikrologie* (a. d. Griech.) heißt die Sucht, über Kleinigkeiten und Dinge, die kaum der Mühe werth sind, viel Erhebens oder Redens zu machen – Kleinigkeitsgeist; daher ein Mikrolog ein solcher genannt wird, welcher in solchen kleinlichen Dingen etwas wichtiges sucht – ein Grillenfänger, Kleinigkeitskrämer.« Und noch in Meyers Konversationslexikon 1896 ist dieser negative Tenor beibehalten, wird auch nochmals auf einen »Mikrolog« hin personalisiert: »Kleinigkeitskrämer, Silbenstecher; daher Mikrologie = Kleinigkeitsgeist, Silbenstecherei.« Diese Negativbedeutung verliert sich allmählich erst ab etwa 1860/70.

Dass uns dieses Mikrologische über die Jahrhunderte hin in sehr verschiedener, dennoch gut vergleichbarer Weise begegnet, verleiht dem Thema für mich seine reizvoll analysierbare Geschichtlichkeit und – wie ich hoffe – heuristische Brauchbarkeit.[3] Deren pädagogische Seite wird dann in Kapitel 7 spät, aber ich hoffe nicht zu spät, erörtert werden. Im Zentrum meines Buches stehen 60 ausgewählte Beispiele der traditionellen Kunstgeschichte zur Diskussion, aber auch Exempla aus der technisch-wissenschaftlichen, fotografischen, filmischen Gegenwart, des Industrial Design, der printmedialen und virtuellen Bildwelten. Historische Spanne für die Untersuchung sind die Jahrhunderte zwischen 1300 und 2000. Denn – wie gesagt – das Buch soll nicht nur kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Diskursen, sondern ebenso der kunstpädagogischen Arbeit in Schule und Museum nützen. Es kommt aus der Praxis und will in Praxis zurück.

All dieses genannte Kleine und Kleinzeichenhafte steht in Beziehung zu Leiblichkeit und Existenz. Es betrifft im weitgefächerten Phänomenbestand der Bilder die Lebenswelt und die Kosmen der Spiritualität, der Wissenschaft und Technik. Es berührt Gott, Tod und Teufel, das Alles und das Nichts. Über weite Wege und Umwege der Erinnerung sind die Mikro-Welten verknüpft mit dem, was das Kind in uns Staunen macht.[4] (Nicht ohne Grund erweisen sich ja auch die Kinder vor den Bildern der Kunst als die findigsten und beharrlichsten Kleinigkeitsentdecker!) Dieser detektivische und oft spielerische Spür- und Entdeckungssinn prägt Entwicklungen und Kreativitäten des Sehens von Grund auf; denn auch späterhin, nachkindlich, beginnt für uns das Staunen am Kleinen immer dann, wenn dieses durch seine Momentfaszination den großen Umraum und Rest, worin es auffällt, kurzfristig überblendend in den Schatten stellt. Das ist der Fall, wenn das Kleine die ganze Welt in gleichnishaft fasslicher Dosis zu verdichten scheint, oft ohne dass wir immer gleich wüssten weshalb, und uns dadurch neugierig, aufmerksam macht, ohne dass uns sofort erkennbar würde worauf. Bildung der Aufmerksamkeit ist denn auch gewiss der wichtigste Zweck der Mikrologie (Kapitel 7.1). Es wird in diesem Buch gezeigt werden, dass solcher Befund nicht bloß zufällig, sondern methodisch-gewollt zustande kommt. Man kann über das Kleine stolpern und man

---

3 Zur Mikrologie im Kunstunterricht: Maset 1995, Kirschenmann 2016, Selle 2003. Insbesondere Gert Selle (S. 6) hat 2003 für eine »minimalistische Didaktik der ästhetischen Irritation« geworben: »Das Banale, das scheinbar Abseitige oder Unauffällige fokussiert die Wahrnehmung unsortiert. […] Ich plädiere also für einen pädagogischen und für einen ästhetischen Minimalismus. Von allem so wenig wie möglich. Kleine unbeabsichtigte Etüden statt großer, anspruchsvoller Attitüden. Short cuts statt Filme. Haikus, die im Alltag aufgehen, statt Geschwätzigkeit.«

4 Wer sich am Assoziationsreichtum und an den animistischen Phantasmagorien des Kleinen und Nächstliegenden erfreuen will, soweit das aus den retrospektiven Blicken und Worten eines Erwachsenen überhaupt je glaubwürdig noch erschließbar ist, der lese Walter Benjamins »Eine Berliner Kindheit um 1900«, in: Benjamin IV, 1, oder (ebd.) »Einbahnstraße«. Und natürlich immer und unerschöpflich das »Passagen-Werk« (Benjamin V). Benjamins Texte sind auch sonst für mein Buch maßgeblich.

kann es eigens suchen. Manchmal, einem strapazierten Bonmot Picassos gemäß, kann man auch finden, ohne zu suchen. Suchen und Finden (Kapitel 7.3) gehören als allgemeine Tatsachen zu den tragenden Funktionen der Mikrologie.[5] Das Wichtigste aber: Der Weg zum Kleinen wird nicht gewählt, damit das Große und Ganze der Erscheinungen etwa ignoriert werde, sondern damit angemessener, vielleicht verständnisvoller auf das Großganze geblickt werde; gewiss auch, um es gelegentlich zu »dekonstruieren«, also wo nötig in seine zugehörigen Wirkungs- und Geltungsschranken zu verweisen.

Was traditionell in den Erscheinungen Vorrecht beansprucht, weil es allzu sehr der vorlauten Normalität entspricht, könnte so wieder Gegenstand von eigenen, normenskeptischen Sehinteressen werden. Gelingt dieses Umlenkungs- und Revisionsprojekt inmitten des Dauerfastfood üblicher Zerstreuungsgewohnheiten und Mainstream-Reflexe, würde manch notwendige Pause im Reiztrubel gefunden, aber auch Widerstand geleistet gegen den Gewohnheitsgang idealistisch überhöhter Denk- und Sprachregelungen. Das ist die Maxime des Buches: Aus der Kraft des mikrologischen Eigensinns heraus sollen Sinn und Schönheit der Bilder neu gesehen, da und dort neu entziffert werden. Der Mikro-Blick, so nenne ich im Folgenden die Mikrologie in ihrer ästhetischen Praxis, will insofern künstlerisches, philosophisches und pädagogisches Prinzip in einem sein. Er will Aufmerksamkeit herstellen und verfeinern für *alle* Dinge, Zeichen und Gestalten, will Gerechtigkeit üben gegenüber *allen* ästhetischen Phänomenen der Welt jenseits ihrer eingeübten Werträngе, und er will zu kreativem Sehen anleiten, das heißt: in der Wahrnehmung der aufschlussreich kleinen Dinge ganze Kulturen, ganze Wahrnehmungsdispositionen verstehen helfen. Dabei soll immer auch die Sicht auf Besonderheiten der je eigenen Lebensgeschichte gelingen. Nicht zuletzt will der Mikro-Blick Übergangsbereiche erschließen zwischen Fächern und Disziplinen. So wie er an sich selbst immer Schwellen-Blick ist (denn er operiert immer im Übergang vom vielfältig Kleinen zum unbegreiflich Großen), will er auf den Schwellen zwischen Hochschule, Museum und Schule, aber auch zwischen den Schulfächern selbst vermitteln. Mehr als das, er will in all diesen Arten und Möglichkeiten des »Dazwischens« und »Miteinanders« schöpferische Konzentration kultivieren helfen, jenseits von Regel und Hierarchie. Da er nicht selten zusammen mit Schülerinnen und Schülern zur Anwendung kommt, hat der Mikro-Blick besonderes pädagogisches Gewicht. Der Perspektivenwandel und die Bewusstseinskrisen der Pubertät bilden ja die vielleicht gravierendste Schwelle in der ästhetischen und psychologischen Entwicklung der Persönlichkeit; hier melden sich Sensibilitäten und Neuansprüche an die Welt ebenso widerständig wie einfallsreich zu Wort.

---

5 Hasses Definition der Mikrologie als »Erkundung des Kleinen, Einzelnen und darin Besonderen« (S. 21): Hasse 2017, insbesondere S. 11–26. Außerdem allgemein zum Suchen und Finden: Sommer 2002.

Die Revision des alten und meist abschätzig verwendeten Begriffs der Mikrologie kommt somit auf den Prüfstand, allerdings im erweiterten Kontext. Vielleicht erfüllt die Prüfung dabei nur traditionelle Ansprüche auf Umwegen. Vielleicht gelingt ihr eine Wiederbelebung des alten Totalitätsstrebens mit anderen Mitteln – das wäre so lange kein Schade, wie man es aushält, in Widersprüchen und Umkehrungen zu denken. Die Autorität des Großen und Ganzen wird dort, wo sie wahrhaft auftritt, etwa in den Ereignissen der Schönheit, keineswegs verworfen, sie soll nur angemessener beurteilt werden. These ist: Am besten gelingt die kunsthistorische Mikrologie im bewussten Paradox. Man findet das Große und Ganze gerade dadurch, dass man es im Unscheinbaren und Partiellen sucht, weil man beides mit anderen Augen sehen will. Noch grundsätzlicher: Mikrologie und Mikro-Blick tendieren immer auch zur Makrologie – allerdings auf gedankenvollem Umweg. Wege und Umwege sollen nebeneinander als gleichwertige Orientierungen koexistieren. Und gemessen dabei wird immer an den Wegen der Normalität. In diesem Sinne ist das Buch nach sieben Kapiteln geordnet. Zunächst (Kapitel 1) wird erklärt, was unter »Mikro« und »Mikro-Blick« zu verstehen ist. Dann (Kapitel 2) kommen die Instanzen der Schwelle in Betracht, worin wir die soziale und ästhetische Position zum Kleinen variabel festlegen, etwa indem wir das Normale überschreiten. In einem dritten Schritt (Kapitel 3) machen wir nochmals die Probe aufs Exempel, indem wir den Begriff vom »Großen« nochmals buchstäblich »auf den Punkt« zu bringen versuchen. Dann (»Album« in den Kapiteln 4, 5, 6) falte ich – als dem Hauptteil des Buches – 60 Abbildungsbeispiele aus, die alle Erörterungen interpretierend zusammenfassen. Das 7. Kapitel schließlich wird vor kunstpädagogischem Horizont noch einmal konkreter danach fragen, was das Große im Kleinen, oder geläufiger: das Allgemeine im Besonderen sei, welchen Stellenwert es habe für (historisches) Kunstverständnis, allgemeine Bildkompetenz, nicht zuletzt für existenzielle Reflexion des einzelnen, besonderen, individuellen Lebens. Im Kleinen das Große, im Besonderen das Allgemeine: Unter wechselnden Namen wird sich diese kernstrukturelle Dialektik durch die sieben Kapitel ziehen, manchmal unterschwellig bis zur scheinbaren Unkenntlichkeit, um dann (Kapitel 7) unter dem Terminus »Exemplarik« noch einmal in den Fokus meines Diskurses zurückzukehren.

KAPITEL 1: DER MIKRO-BLICK UND SEINE REGIE

Kapitel 1: Der Mikro-Blick und seine Regie

»Groß« und »Klein« existieren als Dinge, Wesen, Zeichen, Gehalte, Werte, Formen und Wortgebräuche nur in Wechselbezügen. Wenn wir ihre jeweiligen Prädikate verwenden, begeben wir uns ähnlich wie bei anderen Wechselbegriffen[6] in ein Dickicht von Kontrasten, Nivellierungen und Inversionen. Mehr als sonst mischt sich hier Bewertung in jede Definition, »objektiv« allein ist den Problemlagen nicht beizukommen, nur »subjektiv« natürlich auch nicht. Das Kleine als solches gibt es nicht. Nehmen wir – weil es für unser Thema zentral ist – das Beispiel »Gemälde«: Wir konstatieren zwar den Unterschied zwischen einem großen und kleinen Gemälde, aber was jeweils das eine oder das andere ist, für wen, wann und welchen Zweck, bleibt nicht nur eine Sache von Randlängen, Standorten, Flächenmaßen und Formatproportionen, es hängt ebenso vom künstlerischen Rang, Marktwert, nicht zuletzt von gesellschaftlichen Funktionen wie individuellen Sichtweisen ab. Und vergessen wird zumeist der Ort, an dem und von dem aus entschieden wird, welches Gemälde groß oder klein sei (Puttfarken 1973, dazu: Kemp 1985, S. 62–90). Ein Kind wird Gemäldegrößen anders wahrnehmen als ein Erwachsener; ein Kunsthändler wieder anders als der Sammler, Historiker, Restaurator, Spediteur oder Gerichtsvollzieher. Um 1400 taxierte man Formatdifferenzen anders als um 1600, in Italien wieder anders als in den Niederlanden, bei Verwendung für einen kirchlichen Hauptaltar nochmals anders als am abgeschirmten Ort eines privaten Sammlerkabinetts. Vor einem Original wird man andere Feststellungen treffen als vor postkartengroßer (-kleiner?) Reproduktion. Rahmenkriterien für solche Fragen nach Klein und Groß – das wird später noch vielfach auszuführen sein – bilden die statistischen Durchschnittsgrößen der Formate und der menschliche Körper. Neben metrischen, materiellen und zeitlichen Festlegungen gibt es zudem subjektive Einschätzungen; diese haben ihren Platz im übergreifenden gesellschaftlichen Diskurs der Regelungen und Bewertungen. Und alles zusammen, all dieses Groß-Kleine, kann rückblickend nicht anders als in seinen historischen Wandlungen betrachtet werden.

6 Andere vergleichbare Wechselbegriffe wären in diesem Zusammenhang: »subjektiv – objektiv«, »Form – Inhalt«, »eigen – fremd«, »suchen – finden«.

1.1 Groß und Klein sind relativ

Wenn gar von geistigen Größen in der Malkunst die Rede ist, versagen Quantitätskriterien vollends. Größe ist jetzt etwas Qualitatives, fast gleichzusetzen mit Bedeutung und Rang. Ins Auge fällt hier die außergewöhnliche Leistung, die besondere Begabung eines »großen« Künstlers (oder des »kleinen« Künstlers, wenn uns etwa kindliche Leistungen entzücken), die Neuartigkeit seiner Formfindung, geniale Verdichtung einer historischen Tendenz, die sich in seinem Werk großartig oder machtvoll aussprechen. Bedenklich daran wird, wenn ein Großartiges auch *groß*spurig daherkommt, *größen*wahnsinnig auftritt; weniger, so sagen wir, könnte dann gerade mehr sein. Denn groß ist keineswegs immer »hoch« und »edel« gemäß hierarchischer Werteordnungen, und wenn fallweise doch so geurteilt wird, dann nie ganz unwidersprochen. »Wer hochsteht, fällt tief«, sagen wir gerne. »Klein, aber fein« (moderner: »Small is beautyfull«) zu sein, darin könnte gerade die wahre Größe liegen. Ist allerdings vom geistig und moralisch Kleinen die Rede, dann gilt wie üblich, dass das Kleine das Geringe, Niedere, Verachtete, Übersehene ist, sofern es denn überhaupt ins Auge fällt.[7] Das Übersehene macht naturgemäß kein Aufsehen. Anders verhält es sich mit der Kleinmütigkeit. Die gibt eigentlich nie ein achtbares Prädikat ab. Demut hingegen wird unter Umständen positiv bewertet. Unstrittig ist die Kompetenz eines »Großmeisters« im Schach; als »Kleinmeister« der Druckgrafik zu gelten, klingt schon wieder mehrdeutig. Man denkt bei den »Kleinmeistern« zwar primär an die kleinen Bildformate, doch wird dabei auch ihr Leistungsumfang etwas zurückhaltend bewertet, allerdings nach Spezialisierung und Intensität des handwerklichen Könnens auch hochgeschätzt. Groß sind Kunst und Künstler jedenfalls in dem Maße, wie ihnen Geltung, Rang und Wertschätzung zuteilwird. Wandbilder, Tafelgemälde, Statuen, Stiche, Fotos, Kameraeinstellungen kann und muss man zwar nach Quantitäten einordnen (und ob etwas als »kolossal« groß oder »miniaturhaft« klein zu registrieren ist, als »minutiös« durchgestaltet, in »Nahaufname« verdeutlicht, all das bleibt gewiss immer auch von metrischen Fragen abhängig). Andererseits weiß jeder: Briefmarken und Münzen können nicht nur »gigantisch« wirkungsvoll gestaltet sein, sie können auch ähnlich »monumental« wirken wie Triumphbögen oder Schlossfassaden, wenn nur die ästhetischen wie ethischen Vergleichsumstände danach sind. Und wie komplex wird unser bewertendes und verstehendes Sehen erst, wenn wir von einer »großen Idee«, einem »großen Wurf« sprechen oder, andererseits, von einem einzigartigen »Kleinod«! Bei Letzterem scheint sich sogar

---

7 Während es den Ausdruck »großartig« gibt, fehlt im Deutschen das Gegenteil dazu: »kleinartig«. Es sei denn, man blätterte Jahrhunderte des Sprachgebrauchs zurück. E. T. A. Hoffmann etwa schreibt 1820 in seiner Erzählung »Die Marquise de la Pivadiere«: »[…] Äußerungen einer inneren Gemütsstimmung, die in demselben Augenblick, da sie uns launisch, beschränkt, kleinartig bedünken will […]«. (Hoffmann 1957, S. 301)

ein Vorrecht des Kleinen gegenüber dem Großen auszudrücken: Den Begriff »Großod« gibt es in der deutschen Sprache nicht.[8] Er wäre auch semantisch sinnlos. Nur als ironisches Wortgebilde erhielte er vielleicht Sinn.

Solche Rangierungen liegen also jenseits äußerlich-messbarer Bestimmungen. Sie existieren auf stets schwankenden Pegeln der historischen Wahrnehmung, wozu Blickregie, Aufmerksamkeitswille und Deutungskonvention gehören. Und wieder eine andere Frage, der wir uns in den Beispielen ebenfalls ausführlich widmen werden, ist, ob diese oder jene »Größe« von vornherein beabsichtigt war oder erst nachträglich zuerkannt wurde.

Von solchen Wechselbeziehungen, ihren geheimnisvollen, manchmal sensationellen Reichtümern, oft bewusstseinsverändernden Sprengkräften will dieses Buch handeln. Es ist, wie erwähnt, ein aus pädagogischen Ansprüchen[9] heraus entstandenes Buch, das seine Phänomene entsprechend wechselvoll zwischen Lebenswelten und Bildkonzepten betrachtet. Entdeckungswille, Überraschungsbereitschaft und Perspektivenspiel machen seinen psychologischen Hintergrund aus. Und genauso wichtig: Ohne die historische Technizität des Sehens wäre das Thema nicht anzugehen. Technische Medien bestimmen denn auch die 60 untersuchten Fälle maßgeblich. Weil Groß und Klein immer auch eine Frage der medialen Repräsentation und Reproduktion sind, erkennt und verkennt man zugleich den heimlichen, oft sich verselbständigenden Animismus[10] des Kleinen. Manchmal geschieht es, wie um in der Annahme bestärkt zu werden, dass der »liebe Gott im Detail« stecke,[11] oder aber der Teufel. Jedenfalls gilt das – freudianisch gesprochen – für den Witz. Nicht selten sind sie »himmlisch« und »höllisch« zugleich, die kleinen Stellen.[12] Wenn also unser Buch weniger vom Großen *und* Kleinen als vom Großen *im* Kleinen handelt, dann wird man sich zwangsläufig auf eine ganze Korona ähnlicher Denkfiguren einrichten müssen. Von Abstand und Durchdringung muss genauso die Rede sein wie von Neutralisierung und Inversion,

---

8 »Kleinod«, das ist das vom gemeinen Allgemeinen abgesetzte »Feine« und »Kleine«, insofern auch Vornehme und Kostbare. »Einöde« hat von solcher Wertzuschreibung nur noch das Trennend-Abgesetzte in der Wortbedeutung erhalten. Vollends negativ dann der Wortsinn in: »öd und leer«, meint: abgesetzt und verlassen.

9 Im Zusammenhang mit kunstpädagogischen Übungen sind dazu seit 1994 dazu die Vorüberlegungen entstanden (veröffentlicht): Rebel 1994a, 2006, 2020.

10 Auch mit diesem Begriff des Animismus berühren wir wieder die Welt der kindlichen Wahrnehmung. Piagets Hauptbegriff in der Analyse der kindlichen Intelligenz: Piaget 1988; zur Schwelle der Pubertät im ästhetischen Lernen: Hartwig 1979; spezieller zur kindlichen Situation: Kämpf-Jansen 2001, S. 29: Innehalten und Anhalten der Zeit bei der kindlichen Konzentration auf intensive Momente. Dazu: Uhlig 2005, Blohm/Heil/Peters/Sabisch/Seydel 2006. Zur gehirnphysiologischen Basis des kindlichen Lernens: Singer 2004.

11 Mit Bezug auf Aby Warburg (1925): Schäffner/Weigel/Macho 2003, S. 7. Darin auch: Weber 2003, S. 43.

12 Dass Details im Sinne Benjamins auch »höllisch« seien, dazu Weigel 2008, S. 326. Zum Teufel im Kitzel des sinnlichen Erlebens siehe auch: Michel 1977, S. 1–35.

Verbergung und Offenbarung, Hochmut und Demut, vom Denken in Augenblick und Dauer, von Zufall und Notwendigkeit, Regel und Ausnahme, Norm und Verstoß.[13] Viele dieser Oppositionen liegen indes, das macht meinen theoretischen Zugriff so uneinheitlich, auf verschiedenen Ebenen.[14] Nicht zuletzt geht es um Kausalitäten. Das Kleinste kann demnach Ursache für größte Wirkungen sein. Jeder kennt den Schneeball, der die Lawine auslöst; das Sandkorn, das eine hohe Düne zum Rutschen, und den Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt; ganz zu schweigen vom Flügelschlag des Schmetterlings, der (angeblich) ganze Tropenstürme auszulösen vermag.[15]

Wichtig aber: Es sind nicht nur die gestalteten *Zeichen* (Bilder), die derlei Spannungen aufweisen; es sind nicht nur die dargestellten *Dinge* (Gegenstände, Formen, Ereignisse, Zeitpunkte) – ich nenne sie im Folgenden *Nebensachen* –, die in ähnlicher Weise und manchmal entgegen ihrem Normalanschein uns belehren, bezaubern, überwältigen. Auch die Dinge (Sachdinge) selbst gehören zur Mikrologie. Damit öffnet und erweitert sich das thematische Feld. Zur Kultur tritt hier gleichberechtigt die Natur mit ihren Wundern und Zufällen, der Alltag mit seinen Nutz- und Schmutzdingen, die soziale Welt mit ihren Höhen und Tiefen, Leiden und Triumphen. Ein Stück Unkraut, eine Vorhangstange, eine Fliege auf dem Schädel, eine Träne unterm Auge, ein Nagel in der Wand, ein Fingerhut am Fußboden, ein Riss in der Marmorplatte, ein Bettler im Schatten eines Kirchenportals, ein kleiner gelber oder blauer Fleck irgendwo am Rand einer Mauer – all das kann uns den Blick bannen, ja den Atem rauben, wenn wir solche Nebensachen als heimliche Hauptsachen anerkennen, das heißt, wenn unser Blick durch Interesse, Intuition und Wissen kreativ darauf eingestellt ist. Und: wenn er sich auf sie einlässt, ohne sich herablassen zu müssen.

Am Ende wird alles über die Sprache entschieden, das ist in der Mikrologie nicht anders als sonst. Die begrifflichen Verwandtschaften des Groß-Kleinen in allen ihren

---

13 »Normalität« (gesellschaftlich durchschnittliche Geltung) ist auf der Ebene der Lebensformen dasjenige, was auf der Ebene abstrakter Theorie Makrokosmos bzw. Makrologie ist: polarer Kontrastbegriff. Mikrologie hat also zwei begriffliche Gegensätze, einen praktischen, »durchschnittlichen« und einen theoretischen, »extremen« Gegensatz: Norm und Makro (siehe auch Kapitel 3, Einleitung). Wichtig zum Begriff der Normalität die Ausführungen von Bernhard Waldenfels, der die Normalität zum heimlichen Gegenpol zu allen Fremdheitserfahrungen gemacht hat, dies in verschiedenen Ansätzen: Waldenfels 2002 (hier insbesondere Kap. VI »Innerhalb und außerhalb der Ordnung«); Waldenfels 2008 (hier Vorwort und Kap. 12).

14 Nur durch Vergleich kann entschieden werden, ob von nah oder fern, groß oder klein, hoch oder niedrig zu reden ist, nur *relativ* sind Größen und Distanzen überhaupt feststellbar. Die Kunstgeschichte kennt diese Denkfigur natürlich schon sehr lange. L. B. Alberti formuliert sie bereits 1435 (Della pittura, I, S. 91 ff.; dazu Degler 2015, S. 132). Und unter dem neuen Erkenntnisdruck durch Teleskop und Mikroskop sieht Constantijn Huygens (1596–1687) in der Relativität der Größen und Distanzen sowohl Freiheitsgewinn wie Überblicksverlust (Alpers 1985, S. 64, 70 und 73).

15 Angeregt bin ich da von der Essyaistik Hans M. Enzensbergers (Enzensberger 2012, S. 15 ff.). Sein Essay über die Phänomenologie des Kleckerns (»Warum immer alles kleckert«) bietet ein Musterbeispiel für Mikro-Kulturgeschichte (ebd., S. 80–88).

Umschlägen und Filiationen kennenzulernen (siehe insbesondere Kapitel 3), gehört deshalb tief in den Interessenskreis hinein, sind Sprache und Begriffsbildung doch Teil des Sehens, Teil der ästhetischen und ethischen Bewertung. Und dieser Teil ist epistemologisch alles andere als klein.

1.2 Das Detail: Fokussierung als Konzentration auf Ausschnitt und Vergrößerung

Zu den häufigsten modernen Begriffen im Umgang mit dem Kleinen gehört »Detail«. In keinem anderen Terminus tritt die Relativität von Groß und Klein selbstverständlicher, praktikabler, freilich auch problematischer in Erscheinung. Was für die Eigenständigkeit von Motiven und Dingen gilt, trifft nämlich ebenso, ja mehr noch, auf Details innerhalb eines Bildes zu. Deren Erscheinung schwankt gerade deshalb so sehr zwischen den Grenzmarken ihrer Maßstäbe, weil sie bei allen optisch-visuellen Gegebenheiten von wirkungspsychologischen und ethischen Auswahl- und Ergänzungsgedanken abhängen. Details sind jene innerhalb eines Ganzen gesehenen oder von ihm her bzw. zu ihm hin mitgedachten Einzelheiten, die durch Vergrößerung, meist mikroskopischer und reproduktionstechnischer Art, sichtbar gemacht werden. Was sie an der ursprünglichen Ganzheit preisgeben, ziehen sie zu neuer, geschärfter Ganzheit in sich zusammen, erlangen so einen Status der Betonung oder Steigerung, allerdings auch des filternden Ausschlusses. Dabei spielt es zunächst keine Rolle, ob dieses »Zusammenziehen« (von »Konzentration« sprechen wir auf der Ebene gedanklich geführter Wahrnehmung, von »Fokussierung« eher im technisch geschärften Sehakt) durch unsere Augen oder über die fotografische Linse erfolgt. Details sind jedenfalls Pointen solcher Zusammenziehung mit Absicht auf Schärfe, Tiefe und Fülle, vor allem aber in Hinsicht auf Repräsentanz *pro toto*. Wenn in Giottos »Ognissanti-Madonna« die Gottesmutter kaum merklich, doch gerade dadurch umso bezwingender zum Betrachter lächelt (Abbildung 1), dann geschieht es pointiert in zweifacher Weise. Der lächelnd geöffnete Mund Mariens ist erstens eine Einzelheit der körperlich-seelischen Gesamterscheinung, die so gestaltet in der europäischen Malerei vor 1300 ihresgleichen sucht. Und zweitens: Erst im fototechnisch vergrößernden Ausschnitt wird klar erkennbar, dass feuchtschimmernde Zähne den leicht geöffneten Lippenspalt der Gottesmutter versinnlichen, somit den Grad leiblich-irdischer Zuwendung an ein nah herantretendes Publikum verstärken. Bedenkt man, wie formelhaft ernst ansonsten das Gesicht rund um diesen Mund gehalten bleibt, so ermisst man die emotionale Impulskraft dieses Details. Es drückt den freundlichen Gesamtcharakter ex minimo umso überraschender aus, als es von den Standards der Zeit um 1300 her zunächst nicht zu erwarten war, und dürfte von den Zeitgenossen der Stadt Florenz als freudiger Wirklichkeitsbeweis im Hier und Jetzt wahrgenommen worden sein.

Abbildung 1: Giotto di Bondone (um 1266–1337): Thronende Madonna mit Kind (Ognissanti Madonna), Detail aus Abbildung 75, um 1310, Tempera auf Holz, 325 × 204 cm, Florenz, Uffizien

Heute muss dieser Mund von einem lächelverwöhnten Publikum (Abbildung 155) der Kunsttouristen erst wieder entdeckt werden, wozu die Effektverpflichtungen des modernen Bilddrucks, der Filmpräsentation im Kultur-TV oder der fachkundigen Blickführung der Reiseleitung vor Ort fast unverzichtbare Voraussetzung sind. Entdeckung, Auswahl, Verkürzung auf den Effekt heißen heute die Stationen des zielgerichteten Sehens vom »Ausschnitt« (dies ist ja die wörtliche Bedeutung von »Detail«), wenn man einer lächelnden Gottesmutter nach modernen Erlebnismaßstäben begegnen will. Jedenfalls wenn *en détail* ein Abstand von 700 Jahren zu überbrücken ist. Hier bereits wird der Unterschied zum Begriff »Teil« merkbar. Ein Mund an sich, lächelnd oder ernst, ist anatomischer wie ausdrucksdynamischer Teil eines Gesichts, insofern decken sich noch die beiden Begriffe. Doch erst durch seine steigernde Präsentation im Medium des Gemäldes und des erläuternden Wortes wird Teil zum Fokus. Im Unterschied zum Teil existiert Detail also nie zufällig. Verkürzt ließe sich sagen: Jedes Detail ist Teil, aber nicht jeder Teil ist Detail.[16] Er ist es nur unter Bedingungen einer Betonungsregie. Ferner ist nicht jedes Detail in der Kunst »klein«. Es kann von seiner ganzen Bildanlage her so groß dimensioniert sein, dass weder Ausschnitt noch Vergrößerung nötig sind, um sein

16 Zum komplexen Begriffsfeld, dass freilich sämtliche Arten des Kleinen subsummiert (was nur möglich ist, wenn man neben der technischen Verfasstheit des Begriffs »Ausschnitt« auch alle anderen Begriffe von Mikromodalitäten: Kleindinge, Kleinzeichen, Parerga, Kleinstellen und Blickkonzentrationen gleichermaßen dem einen Detail-Begriff unterwirft), siehe: Schäffner/Weigel/Macho 2003, hier insbesondere die instruktive Einleitung, S. 7–17. Einen davon abweichenden Weg hat 2007 die Wiener Forschungsgruppe um Wolfram Pichler (Futscher/Neuner/Pichler/Ubl 2007) gewählt und sich an den französischen, zumeist psychoanalytisch basierten Diskursen über die verschiedenen Arten des Abtrennens und Herauslösens orientiert, die der Détail-Begriff nahelegt. Nicht alle diese Theorie-Figuren haben Eingang in meine eigene Arbeit gefunden. Ich wähle als operablen Gesamtbegriff statt »Detail« (auf den ich gleichwohl immer wieder zu sprechen komme) den offeneren, freilich auch mehr schillernden Terminus »Mikro«.
Eine kluge Studie zu Begriffsvielfalt des Details hat im Rahmen ihrer Magisterarbeit an der LMU München Stefanie Bösel (Bösel 2004) mit Bezug auf Omar Calabrese vorgelegt. Die Studie ist ungedruckt. Zuletzt (mit Bezug auf Daniel Arasses Adaptionen der Begriffe *detaglio* und *particolare)* hat Anna Degler den Detail-Begriff kunsthistorisch diskutiert, ihn aber ihrerseits dem *Parergon*-Begriff untergeordnet: Degler 2015, S. 64–69. Ebd. (S. 64 f.) auch die neuere deutsche Forschungsliteratur zum Detail-Begriff.

Abbildung 2: Gustave Courbet (1819–1877): Die Welle (Berliner Version), 1870, Öl auf Leinwand, 112 × 144 cm, Berlin, Nationalgalerie (vgl. Abbildung 134)

Gewolltsein zu zeigen, forcieren doch einige Gemälde schon im Originalzustand ihre intentionale, mit dem Bildrahmen zusammenfallende Ausschnittlichkeit.[17] Courbet (Abbildung 134) will hier gerade nicht ein vom Außenraum her komponiertes »Stück« Meer zeigen, sondern dessen Unendlichkeit, Nichteingrenzbarkeit, woran jeder gestalterische Zugriff nur wie pure Beliebigkeit aussehen muss. Scheinbeliebigkeit als Freiheit, die gekonnt sein will. Das Stück Meer ist das ganze Meer. Da gibt es kein Schiff im Mittelgrund (nur ganz winzige Andeutungen am Horizont), keinen hineinragenden Baum, keinen Menschen im Vordergrund, wodurch räumliche Relativierung und Abrundung erreicht würden. Wohl sind die Meereswogen im Einklang mit den Wolken komponiert, aber doch so (und insofern gemäß den neuen Ansprüchen der französischen Malerei von 1870), als sei das alles die Komposition eines gleichsam unendlichen Details. (Abbildung 134) Solche Differenzierungen, sie mögen zunächst spitzfindig erscheinen, werden im Folgenden noch wichtig werden. Und ich will das noch weitertreiben: Der Ring an einem Finger ist an sich weder Teil noch Detail dieses Fingers, er ist ein eigener, ganzer Gegenstand. Aber der Ring kann als Bestandteil des persönlichen Auftritts seines Trägers Wichtigkeit beanspruchen und durch bildtechnische Herausvergrößerung, also durch Detailaufnahme, etwa in einem Kunstband zur Porträtgeschichte, seinen Zweck erfüllen. Doch geht es nicht nur um Auswahl, Ausschnitt und Vergrößerung. Die ge-

17 Jedes nachmittelalterliche Gemälde ist gemäß der klassischen Definition von 1435 ein Fensterbild, also ein wohlkomponierter und berechneter Sehausschnitt mit Rahmenbindung. Das Detail im mikrologischen Sinne wäre demnach eine Steigerung davon, ein Ausschnitt im Ausschnitt. Nicht erst in der Moderne werden solche Detail-Potenzierungen programmatisch. Sie finden sich beginnend schon im Manierismus (nach 1520), wo vielerlei Rahmendurchbrechungen in Architektur, Bildhauerei, Malerei, Druckgrafik geradezu konzeptuell sind. Der *locus classicus* des Alberti-Fensterbildes, zugleich Norm, von der später immer wieder abgewichen wird, findet, sich im Ersten Buch der »Drei Bücher über die Malerei« von L. B. Alberti (geschrieben 1435 auf Latein/1436 auf Italienisch): »Vorerst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster [quale reputo una fenestra aperta] vorstelle, wodurch ich das erblicke, was gemalt werden soll.« In: Alberti [1877] 1970, S. 78 f. Dazu aus neuerer Gesamtschau: Belting 2008, S. 257–272.

Abbildung 3: Carl Spitzweg (1808–1885): Der arme Poet (Münchner Version), Detail aus Abbildung 130, 1839, Öl auf Leinwand, 36,2 × 44,6 cm, München, Neue Pinakothek

steigerte Zeigekraft des Details erweist sich nicht weniger im Verdichtungsgehalt der Repräsentation, in jener typischen Fülle, Deutlichkeit und Präzision, wie sie nur bei Konzentration und Fokussierung möglich sind. Der feuchte Zahn im lächelnden Marienmund verkörpert stärker als jeder aufwendige theologisch-humanistische Diskurs es vermöchte jene neue Weltsicht und Lebensbejahung um 1300 in Oberitalien, die das historische Entrée zur Renaissance-Epoche bilden. In diesem Sinn darf man das Detail bei Giotto »fruchtbar« nennen. Es fördert nämlich die den Sehakt innewohnenden Vorstellungen von einem freundlichen, menschlichen Himmelsganzen, das die gläubigen Betrachter aus Mund und Bild anlächelt. Es erzeugt eine Glücksstimmung, die gleichsam alles, was bildlich wirksam ist, allein an dieser einen Stelle »erblühen« sieht: ein Lächeln als neue Lebendigkeit von Welt, Glaube und Kunst.

Aber Details fassen nicht nur verdeutlichend zusammen, spitzen nicht nur zu, bringen nicht nur präzisierend »auf den Punkt«, agieren[18] nicht nur stellvertretend für ein Ganzes, indem sie zugleich partiell und vorübergehend von diesem Ganzen absehen lassen, sie können auch mehrdeutig, ja missverständlich sein. Das kann wegen ihrer enthaltenen Fülle absichtlich wie unabsichtlich geschehen, dennoch oder gerade dadurch fruchtbare Signifikanz schaffen. In Carl Spitzwegs berühmtem Genrebild »Der arme Poet« (Abbildung 130) von 1839 ist die seltsame Fingerhaltung des im Bett liegenden Poeten mehrfach Gegenstand von Interpretation geworden.

Skandiert der arme Mann das für seine poetische Vision benötigte Versmaß oder zerknackt er einen Floh? Auch die Vergrößerung der fraglichen Stelle bringt hier keine Klarheit. Man kann die Fragen nur auf zwei verschiedenen Ebenen beantworten, nämlich aus dem historisch sachlichen Kontext und aus dem hermeneutischen System des Bildes selbst.

18 Das agierende Bild, von Bredekamp (2010, S. 251 f.) auch mit mikrologischem Blick thematisiert, erhält gerade in seiner Detailwirklichkeit ein vertiefendes Argument.

Man wird dann zu dem Ergebnis gelangen, dass Spitzweg zwar einen »Floh« meinte, dass die Skandierungsgeste aber gleichfalls ganz hervorragend in sein Genrekonzept passt und sich deshalb stimmig in einem Sinne interpretieren lässt, den Spitzweg selber nicht beabsichtigt haben musste, wohl aber beabsichtigt haben konnte. Wer sich hier auf die zweideutige Fingergeste konzentriert, entdeckt en détail die Ambivalenz des bildlichen Charakters zwischen kapriziöser Heiterkeit und existenzieller Tristesse. Genau das aber konzentriert den Gesamtgehalt des so überaus beliebten Bildes und entspricht so genau der Spitzwegschen Philosophie.

Was eingangs für die Relativität aus Groß und Klein galt, trifft auf das Großklein der Details erst recht zu. Auswahl und Vergrößerung des Einzelnen müssen das Vom-Ganzen-her-Denken bzw. Aufs-Ganze-hin-Denken stets mitrepräsentieren und zwingen so immer zu einem hin und her vergleichenden Blick, der auf eigene Weise produktiv ist – abhängig davon, versteht sich, welchem Ziel die Konzentration des Sehens dient. Entsprechend hängt auch die metrische Größe des Details von diesen Zielen ab, von der Natur seines übergeordneten Sehfeldes (Bildrahmen, menschlicher Körper) ohnehin. Wer sich in Elsheimers »Flucht nach Ägypten« (Abbildung 105) auf die Milchstraßenpartie des Sternenhimmels konzentriert, widmet sich damit einem Detail, das auf dem kleinen Kupferbild knapp zwei Handbreit groß ist, im Nachdenken über das ganze nächtliche Weltall aber sämtliche denkbaren Bezüge sprengt. Ist schon Courbets »Woge« (Abbildung 134) ein überrollend großes Detail, wie dann erst der Unendlichkeitsstrom der Milchstraße! Details können so winzig klein sein, dass sie einer Lupe bedürfen, und so riesenhaft groß, dass sie, um fürs Auge fasslich zu werden, optisch auf ein Bildformat in Postkarten, Buchseiten oder Bildschirmen verkleinert werden müssen. (Doch ist auch diese »Formatierung« letztlich immer eine Vergrößerung.)

Während es den bildlichen Sachverhalt des Details gibt, seit es Kunst, ja seit es prähistorische Bildwelten gibt, kennt der sprachliche Umgang damit erstaunliche Verwerfungen und Verspätungen. Der Begriff »Détail« kommt im Frankreich des 17. Jahrhunderts auf und wird von dort aus diskursleitend. Er bezeichnet ursprünglich rechnerisch-kaufmännische Sachverhalte der Quantifikation (Handel »en gros et en détail«). Im Rahmen ästhetischer und technisch-visueller Zwecke erhält er erst Sinn, seit instrumentale Verstärkungen und Substitutionen des Sehprozesses in die Vorstellungswelten eingreifen, also – abgesehen von Vorläufern – seit dem späten 16. Jahrhundert. Die optisch-mikroskopische Natur des Wortes haftet dem Begriff immer an. Die Kunstliteratur kennt ihn in mehr oder weniger spezifischem Verständnis seit derselben Zeit[19], auch in England

19 So verweist E. H. Gombrich (Gombrich [1959] 1967, S. 247–249) darauf, dass erstmals Henry Peacham (The Complete Gentleman, London 1622) über die Probleme des Detailreichtums in der Malerei geschrieben habe. Allerdings wird bei Peacham nicht der Detail-Begriff an sich reflektiert, sondern dessen malerisch umgesetztes bzw. verfehltes Phänomen.

und Italien. Moshe Barash will den Gebrauch im engeren Sinn erstmalig bei Baldinucci (Vocabulario Toscano dell'Arte, Florenz 1681) ausgeprägt finden (Barasch 2003, S. 23). Dort ist von »*Minuzzia*« die Rede, verstanden als »*kleiner Teil und eine Sache von wenig Bedeutung*«. Somit klingt eine Version an, die den Begriff noch überwiegend negativ einfärbt. Die zielführenden Komponenten von Fokussierung, Ausschneidung, Vergrößerung kommen erst unter systemtheoretischen Perspektiven (etwa der Monadenlehre von Leibniz 1714, wir werden im Kapitel 3 darauf zurückkommen) und innerhalb akademischer Sprachregelungen des 18. Jahrhunderts zum Tragen. Noch der englische Klassizist Josua Reynolds begreift 1771 die »Minuteness and partikularity« (Busch 2000, S. 303) der Dinge und Formen weniger als eigene bild- und wissenswirksame Kategorie, denn als Störung von Wahrheit und Schönheit, welche doch nur im Ganzen und Allgemeingültigen (»Generality«) eines Kunstwerks zu suchen wären. Diderot wird um 1765 das »détail« als »Mittel der Sentimentserzeugung« (Busch 2000, S. 305) bereits deutlich höher bewerten, etwa wenn er Gemälde des Jean-Baptiste Greuze (Abbildung 125) in ihrem psychologisch fruchtbringenden Reichtum der »petites choses« ausdrücklich lobt. Für Georg Christoph Lichtenberg sind um 1770/80 die »klein scheinenden Umstände« diejenigen, »die das Leben ausmachen«, sie sind jene »Details«, welche »die großen Züge des Ganzen« verstecken.[20]

Doch erst etwa ab 1800, mit den markanten Positionen klassischer und romantischer Ganzheits- bzw. Unendlichkeitsentwürfe, steigt »Detail« zum bis heute durchgängig diskutierten Basisbegriff »mikrostrukturellen Wissens«[21] auf. Vieles mutet uns schon ganz heutig an, wenn wir die Texte dieser Zeit lesen. So sind für Johann Gottfried Herder (1793) Details in der Kunst dann lehrreich, wenn sie exemplarisch den Gesamtgehalt eines Werks vertiefen, dabei aber nicht seine Übersichtlichkeit stören (Weigel 2003, S. 95). Für Friedrich Schlegel (1797) ist Detail – wie bei Lichtenberg – nicht Verleitung zur Kurzsichtigkeit, sondern gerade spezifische Anleitung zur sinnverstehenden Weitsicht (Weigel 2003, S. 94). Und selbstverständlich haben Goethe und Hegel (Weigel 2003, S. 94; Gasché 2003, S. 53 ff.) den Systemstatus des Kleinen und Detaillierten als unverzichtbare Erkenntnisdimension anerkannt, sofern sie im »Einzelnen« und »Besonderen« die übergeordneten Ganzheitsbezüge als konstitutiv annehmen. Ohne Detail kein Ganzes. Das 19. Jahrhundert variiert diese Positionen mal nach dieser, mal nach jener Seite aus: mal als verzichtbare Ausschmückung, dann wieder als unverzichtbare Verdeutlichung. Dabei gerät auch der Wechselbezug bald zwingender, bald beliebiger.

---

20 Zu Lichtenbergs Kultur-Mikrologie und »emanzipatorische(n) Detailkunde« siehe: Reinicke 1975, insbesondere S. 124 f.

21 So die Autoren Schäffner/Weigel/Macho (2003, und da insbesondere Einleitung) im Untertitel ihres wichtigen Buchs.

Wohl niemand hat das sinnlich-theoretische Geschäft des Details von mehreren Ansätzen her und derart horizontöffnend betrieben wie Walter Benjamin (1892–1940) in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Bei ihm laufen die alten Denkfäden unter Bedingungen der Moderne zu einem neuen Gewebe zusammen. Er wird für eine unabsehbare Reihe mikrologisch interessierter Autoren zum Türöffner des ästhetischen Gegenwartsdenkens, er hat auch dieses vorliegende Buch methodisch maßgeblich geprägt. Benjamin nennt Details »Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben« (Benjamin 1931, S. 371; dazu Weigel 2003, S. 105–111) dabei »groß und formulierbar genug«, um die allgemeinen Veränderungen der Sehweisen durch die technischen Medien, Fotografie und Film daran mitzubegründen. Psychoanalytische Deutungstiefe der in den Details verschlüsselten Bewusstseinsgehalte (mitsamt den Implikaten und »Komplexen« des Unbewussten) und historische »*Ladung*« (symptomatische Verdichtung von Botschaften, Programmen, Tendenzen) machen für Benjamin das Detail zum Erkenntnissymbol der Moderne schlechthin. Darauf wird noch mehrere Male zurückzukommen sein.

1.3 Teil und Ganzes: »Pars pro Toto«

Dass das Detail eine eigene Welt ausmache, also immer mehr sei als nur ihr Ausschnitt[22], gehört zu den Grundannahmen jeder hermeneutischen Theorie. Aber gerade unter dieser Annahme hat Detail wieder viel mit seinem systematischen Oberbegriff »Teil« gemein. Wie bereits gesagt: Nicht jeder Teil von etwas ist auch dessen Detail, Kriterium für eine solche Unterscheidung ist und bleibt die optische Präsenz. Rein metrisch genommen, kann jeder Teil auch *makro*logisch sein. Den Flügel einer Schlossanlage oder eines Polyptichons (Abbildung 77) würden wir nicht Detail nennen, eher doch Teil oder Teilsystem. Andererseits: Die Erde ist Teil des Weltalls, niemand würde sie darin als dessen Detail bezeichnen, außer, wenn sie unter fototechnischen Bedingungen so erscheinen kann (etwa als Aufnahme vom Mond aus). Zwei ist Teil von Acht, nicht dessen auf ein Viertel reduziertes Detail. »Teil« ist abstrakt, »Detail« konkret, und daraus sind weitreichende sprachliche Regelungen hervorgegangen. Als »Teile« gelten dementsprechend sinnhafte Komponenten von relativer Selbstständigkeit mit unterschiedlicher Dimensionierung, die allerdings nicht immer besonderer Maßnahmen der Abtrennung, Fokussierung, bewusst machenden Vergrößerung bedürfen. Logisch, widerspruchsfrei im Verhältnis zum übergeordneten Ganzen müs-

22 F. Schlegel (1797) wendet sich mit romantischem Feuer gegen Zeitgenossen, »deren kurzsichtiger Blick jeder großen historischen Ansicht ganz unfähig ist, die im Detail nur Detail wahrnehmen, und alles isoliert sehen«, zit. nach: Weigel 2003, S. 94.

sen sie lediglich sein, hinreichend »lesbar«.[23] Aristoteles hat in seiner Dramentheorie dieses Moment der Adäquatheit betont. Seine Definition ist kanonisch bis heute, zugleich universell übertragbar: »Die Teile der Handlung müssen so zusammengesetzt sein, dass das Ganze sich verändert und in Bewegung gerät, wenn ein einziger Teil umgestellt oder weggenommen wird. Wo aber Vorhandensein oder Fehlen eines Stücks keine sichtbare Wirkung hat, da handelt es gar nicht um einen Teil des Ganzen.« (Aristoteles 1961, S. 35)[24] Entscheidend für die Begriffsgültigkeit sind demnach allein relative Selbstständigkeit der Teile und Stringenz ihrer Verbindung (»Zusammensetzung«) im Sinne einer gestaltlichen oder sinnlogischen Notwendigkeit.

Oft aber, ich wiederhole es, decken sich die Begriffsinhalte in der sprachlichen Praxis, und so muss man gerade im modernen Sprachgebrauch mit terminologischen Unschärfen rechnen. Meist ist irgendwie beides gemeint, wenn auf Kompartimente bzw. Partialitäten verwiesen wird, seien sie einfach oder komplex. Die Träne ist, bevor sie herabrinnt, noch (physiologisch fungibler) Teil des Auges, das Auge Teil des Gesichts, dieses ein Teil der ganzen Gestalt, sie wieder Teil des gesamten Bildfeldes, körperlich-anatomisch wie seelisch-ausdruckshaft. Und das Bildfeld kann schließlich gesehen werden als Teil eines architektonischen Raums, der einem übergreifenden Raum, etwa einem städtischen Umfeld, zugehört. Und immer sind alle diese Teile auch Details, wenn sie fokussiert abgebildet werden (wie alle Abbildungen dieses Buches). Sie alle sind ineinander und miteinander organisiert und drängen im Sehen und Wissen auf weitere, übergeordnete Ganzheiten, Allformen, Einheiten, seien diese innerhalb oder außerhalb gerahmter Bilder anzunehmen, seien sie vergleichbar gegenwärtig oder – weil abwesend – nur vorstellbar. Theoretisch kann jede Ganzheit als Teil einer übergeordneten Ganzheit gedacht werden und umgekehrt – solange wenigstens, bis Wahrnehmung und Vorstellung versagen. Was für den Progress zum Ganzen gilt, trifft in gleicher Weise für den Regress des Ganzen zum Teil und des Teils zum Teil des Teils zu. Zu fragen bleibt jeweils nach den Organisationen, Kontexten, Spiegelungen, also danach, *wie* Verbindungen und Übertragungen vonstattengehen. Für dieses »Wie« kann man auch sagen: »Struktur«. Von der Struktur hängen benachbarte Unterschei-

---

23 Diese Bestimmung wird gerade von Gestalttheoretikern favorisiert, allerdings modifiziert. So etwa bei Arnheim (1978) (Kap. »Was ist ein Teil?«), S. 78 f. Arnheim: »Wenn ich […] von Teilen spreche, meine ich immer echte Teile. Auf sie bezieht sich auch die Feststellung, dass das Ganze größer sei als die Summe seiner Teile. Diese Aussage ist allerdings irreführend, dass sie zu behaupten scheint, in einem bestimmten Zusammenhang blieben die Teile, was sie sind, würden jedoch durch eine geheimnisvolle zusätzliche Eigenschaft bereichert, die den eigentlichen Unterschied ausmache. Stattdessen hängt die äußere Erscheinung jedes Teils mehr oder weniger stark von der Struktur des Ganzen ab, und das Ganze wird seinerseits vom Aussehen der Teile beeinflusst. Kein Stückchen eines Kunstwerks ist je ganz autark.« (S. 79).

24 In Albertis Traktat über die Malerei von 1435 wird der aristotelische Grundgedanke klassisch verortet und für die Renaissance-Epoche kanonisiert: siehe Anm. 13. Siehe hierzu noch näher im Sinne der mikrologischen Perspektive: Degler 2015, S. 36.

dungen ab. Ob ich statt Teil – Ganzes auch sagen kann: Getrenntes – Verbundenes, Besonderes – Allgemeines[25], Vielheit – Einheit, Element – System, Fragment – Totalität, Nebensache – Hauptsache, Partikel – Menge, Stelle – Raum, Moment – Kontinuum … – alles impliziert die Struktur, hier besser: Mikrostruktur des Wissens und Sehens. Das »und«, »in«, »zwischen«, das »pro« geben die besondere Eigenschaft der Struktur an. Und weil alle diese inneren Oppositionen und Kopplungen nur formulierbar sind, weil sie ihre Struktur im konkret-sinnlichen Detail zeigen, mithin in ihrem optisch-medialen Status nachvollziehbar (also identifizierbar, klassifizierbar, interpretierbar) sein müssen, deshalb ist die *logische* Kategorie »Teil« für mikrologische Praxis nur ungenügend brauchbar. Sie ist zu abstrakt. Halten wir fest: »Teil« lässt sich immer auch denken, »Detail« muss auf jeden Fall zu sehen sein. »Teil« kann unabhängig von erkennenden Absichten existieren, »Detail« muss beabsichtigt sein. Aber, ein letztes Mal: Unter logistischer Prämisse ist jedes »Detail« *auch* immer »Teil« einer an- oder abwesenden Ganzheit.

Nun gibt es seit den philosophischen, poetologischen und rhetorischen Entwürfen der Antike eine weitere sehr prominente Redefigur, worin Denken und Sehen, Gegebensein und Gewolltsein unverzichtbar konvergieren, heraustrennende wie hochschließende Momente. Auch selbstständige (ich werde sie später *monadisch* nennen) wie bezugsgebundene Momente. Es geschieht dies in der rhetorischen Figur des »*Pars pro Toto*«.[26] Sein wohl berühmtestes Exempel der Kunstliteratur lesen wir bei Lukian. Dieser berichtet, der griechische Bildhauer Phidias habe, als man ihm eine Löwenklaue gab, den ganzen »restlichen« Löwen daraus berechnet.[27] »*Ex ungue leonem*« (quasi: »Gebt mir die Klaue und ich mach euch den ganzen Löwen daraus!«) wurde über zweieinhalb Jahrtausende hin zur Formel theoretisch begründeter Künstlerkompetenz. Wer wie die großen Bildhauer und Architekten die Regeln kennt, nach denen die Verhältnisse von Teil zu Ganzem bestimmbar sind, der beherrscht jede Form, jeden Einzelfall, jeden Gegenstandskomplex. Der kann alles aufeinander anwenden,

---

25 Eine gängig weitreichende Denkfigur ist »Allgemein – Besonders«. Ich gehe hier nicht eigens auf sie ein, obwohl sie – etwa in den Begrifflichkeiten Goethes und Hegels – weite Bereiche des Themas grundiert. Diese Denkfigur liegt allen diesen mikrologischen Beziehungen zugrunde. Siehe auch Anm. 21.

26 Zu Hause ist diese Redefigur in den rhetorischen Vorschriften (dort unter dem Oberbegriff der *Synekdoche* als fantasieförderndes und belebendes Element): Lausberg 1963, § 200, S. 71. Lausberg verweist auf Stellen bei Cicero (De Oratore, III, 42, 168) und Quintilian, VIII, 6, 20. Zu den übergeordneten Figuren Metonymie und Synekdoche: Ruwet 1983, S. 253–282. Mit Bezug auf die Malerei des Quattrocento: Degler 2015, S. 122 und 192.

27 Kris/Kurz (1980, S. 125) berufen sich auf den Dichter Lukian (um 120–180 n. Chr.). Bei Lukian (Hermotimos, S. 53 f.) liest man diese Stelle so: »Man erzählt ja von einem großen Künstler – Phidias, glaub' ich, war es – der aus einer einzigen Löwenklaue, die man ihm zeigte, im Stande war, genau die Größe des ganzen Löwen zu erraten« (S. 53) und dann darauf der Dialog-Partner skeptisch weiter: »Sage mir doch also, im Fall dein Phidias in seinem Leben keinen Löwen gesehen hätte, wie könnte er wissen, dass die Klaue, die er sieht, einem Löwen angehört?« (S. 54).

Abbildung 4: Lorenzo Lotto (um 1480–1556/1557): Bildnis eines Mannes mit einer goldenen Tierpranke, Detail aus Abbildung 98, 1520, Öl auf Holz, 95,5 × 37,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

weil er alles aufeinander bezogen sieht. Lorenzo Lotto (Abbildung 98) schuf aus der Formel ein Attribut für das Porträt eines Dichters oder Kaufmanns,[28] worin, so mag man interpretieren, geistige Souveränität angezeigt werden sollte: »Durchblick«. Die Kompetenzformel der klassischen Bildhauerei schien also noch im 16. Jahrhundert auf Intellektualität und Kreativität jeder Art übertragbar.

Wer *pars* und *totum* ins Einvernehmen setzt, beweist quer über alle Metiers von Wissen und Fantasie seinen hohen Rang. Er besitzt die erfahrungsgesättigte, hochrechnungskreative Intelligenz des imaginierenden Geistes schlechthin. Das Geheimnis dieser Intelligenz liegt im Dazwischen, im »pro«, im Wissen um die spezifischen wie wandelbaren Verbindungen und Übertragungen, auf die es in den Gestaltungen, und zwar eben in *allen* Gestaltungen, ankommt. Deren hochdifferenzierter Regelschatz, so muss man weiterdenken, macht einen Gutteil des Reichtums unserer menschlichen Kulturen aus.

Dabei brauchen die »Pro«-Strukturen (Kapitel 7.4) nicht nur innerhalb eines anatomischen Systems ihre Bewährung zu finden. Giottos lächelnder Madonnenmund (Abbildung 75) lächelt *für* die ganze Möglichkeitswelt des Bildes; die Vorhangstange in Raffaels »Sixtinischer Madonna« (Abbildung 90) schmückt nicht den Himmel, sondern markiert im alltäglichen Detail (Abbildung 5) einen irdischen Blick auf ihn, vervollständigt ihn so mit dem Wissen aus der menschlichen Erfahrungswelt.

---

28 Winner 2005, S. 97: »In seiner berühmten Definition des *Disegno* hat Vasari (1568) das antike Sprichwort(›Ex ungue leonem‹) ohne jeden Hinweis auf den griechischen Bildhauer zitiert, weil jeder es im Kopf hatte, wenn es um die künstlerische Urkraft beim Zeichnen der richtigen Maßverhältnisse ging.« Die »künstlerische Urkraft« (die man besser »Instinkt aus Erfahrung« nennen sollte) schien dann übertragbar auf jeden intellektuellen Akt.

Abbildung 5: Raffael (1483–1520): Sixtinische Madonna, Detail aus Abbildung 90, 1512/1513, Öl auf Leinwand, 256 × 196 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Die sich küssenden Zungenspitzen von Venus und Amor (Abbildung 101) komprimieren die erotischen Energien des manieristischen Nervenkitzels zu einem herausfordernden Gesamtcharakter; der Wolkenhimmel in Gerhard Richters Fotomalerei von 1978 repräsentiert den zum Konzept erhobenen Zeit-Zufall des Sehens und seiner Medialisierungen.

Das vergrößerte Detail einer Fotografie des bewölkten Himmels wird so zum generellen Exempel für das ganze sehende Bewusstsein. Immer offenbart sich über Jahrhunderte hinweg ein eigentümlicher Verweisdrang der Dinge und Formen, wodurch etwas Übergeordnetes verdichtet, ersetzt, übersetzt, ergänzt, angekündigt, etwas Abwesendes im Anwesenden erschlossen wird.

Metaphern und Sprichwörter illustrieren denselben Drang auch außerhalb der Kunst. Unsere Sprache ist voller »Pro«. Wenn eine Frau den »Schleier« nimmt, heißt das nicht, dass sie sich geheimnisvoll kleidet, sondern dass sie ins Kloster geht. Eine »Diskothek« ist nicht nur ein Regal voll Schallplatten, sondern zusätzlich und hauptsächlich eine Stätte, an der getanzt, getrunken und geflirtet wird. Den »Splitter« im Auge des Anderen, nicht den »Balken« im eigenen Auge sehen zu wollen (Matth. 7), das wäre seitens christlicher Weltanschauung ein biblisch sanktioniertes Beispiel für Gang-und-Gäbe-Heuchelei. Die »Erbse«, auf der im Märchen die Prinzessin unruhig und übelgelaunt schläft, beweist Feinheit und Verwöhnung der Dame als Indiz sozialer Zugehörigkeit. Das Totum dabei: die aristokratische Verzärteltheit, aus der Sicht der bodenständigen kleinen Leute. Und wer ankündigt, einen »guten Tropfen« trinken zu wollen, meint (mindestens) die ganze Flasche, doch will er eben die Gewalt des Rausches in ihrer niveauvoll-zierlichen Form verharmlosen … Die Beispiele sind zahlreich, denn die normale Verständigung bedarf offenbar solcher beflügelnden Denkbilder ex minimo zu allen Zeiten und in allen Kulturen.

Zugehörigsein oder Fremdsein ist im Rahmen denkbarer Kompartialstrukturen eine weitere wichtige Unterscheidung, die gerade im Hinblick auf die mikrologischen Interessen nicht unberücksichtigt bleiben darf. Der Phänomenologe Manfred Sommer (geb. 1945) hat Lage und Kompartialität der Dinge subtil danach befragt. »Enklave« und »Gewehrkugel« werden ihm zu Beispielen partieller Zugehörigkeit oder aber Fremdbezüglichkeit. »Eine Truhe steht im Flur: ihr Raum ist Teil seines Raumes; ebenso gehört der Raum des Flures zum Raum des Hauses. Anders die Enklave:

Abbildung 6: Agnolo Bronzino (1503–1572): Allegorie mit Venus und Amor, Detail aus Abbildung 101, ca. 1545, Öl auf Holz, 146 × 116 cm, London, National Gallery

Abbildung 7: Gerhard Richter (*1932): Wolken, 1978, Öl auf Leinwand, 400 × 250 cm

sie ist nicht Teil des Staatsgebietes, von dem sie umgeben ist; und eine Gewehrkugel nicht Teil des Rehs, in dem sie steckt. Dazugehören oder Fremdkörper sein: dadurch wird eindeutig, was die Geometrie offen lässt.« (Sommer 1999, S. 140)[29] Weniger im Fremdsein als im Dazugehören, fragt sich nur in welcher Weise, sind *pars* und *totum* aufeinander bezogen. Dinge und Bilder, Abnormitäten und Normalitäten fächern uns diesen Bezug schier unendlich auf – und im Falle der Gewehrkugel, die ohne Zweifel ein Mikro ist, machen wir die Erfahrung, dass nicht jedes Mikro ein Teil »von etwas« sein muss – allenfalls nur im »uneigentlichen« Sinne. Ein »pro« enthielte solch ein Mikro dann nur, wenn die Umstände seiner Funktion, Materialität, Entdeckung und Bewertung in irgendeiner Weise einen übergeordneten Sinnzusammenhang anzeigten (etwa die Gewehrkugel als Indiz einer den Tod enthaltenden Ernährungskultur, was – zugegeben – ein sehr weit hergeholtes *totum* wäre …). Doch haben wir es nicht nur mit Bildern der üblichen Form zu tun. Kehren wir zum Splitter im Auge zurück. Fremdkörper fürs Auge, ist er zugleich Teilkörper des Balkens, etwa des Kreuzesstammes. Es gibt den »Splitter« (als Indizpartikel für den Balken) auch ganz eigentümlich

29 Für Manfred Sommer ist das »Pars pro Toto« »die wichtigste Auffassungsform, die es überhaupt gibt« (Sommer 2002, S. 89).

signitiv.[30] Er ist dann halt ein Stückchen Holz von einem größeren Stück Holz. Zum kultischen Objekt versinnlicht, wird er als Teilchen aus dem Kreuzesstamm Christi zur heiligsten Reliquie. Dieses anteilige Ding wird gesehen und fürs Ganze geglaubt, denn es imaginiert eine ganze Kreuzesszene, Erlösungsgeschichte, ja eine ganze glaubensvermittelte Gottesgegenwart. Das Prinzip »Pars pro Toto« verknüpft jetzt Bagatell- mit Heilswirklichkeit.

Aus dem Alltag von Lebenswelt und Wissenschaften tritt uns das verweisende oder herausfordernde »Pro« oft genug als Normalfall entgegen. Der achtlos weggeworfene Zigarettenstummel »verkörpert« Wegwerfmentalität, den flüchtigen Genuss der Moderne (Abbildung 151), und zwar stellvertretend für eine ganze Lebenshaltung, eine ganze Zivilisation. Konsum überhaupt erschiene in solchem Licht als Wegwerfgesinnung. Erst recht gilt das für alle Arten der rekonstruktiven Wissenschaft. Das in Ostafrika aus Verschüttungen geborgene Knochenstück lässt einen ganzen Hominidentypus rekonstruieren, wozu Suchbesessenheit, messende Präzision, logisches Schließen, leidenschaftlicher Identifikationswille, aber auch die Kreativität von Fantasie und Vermutung gehören. Es ist wie bei Phidias' Löwenklaue: Geschichte wird aus Bruch- und Fundstücken modellhaft »ganz« gemacht, wird nochmals hergestellt. Manchmal liegen die Partes pro Totis auf der Hand, manchmal muss man sie auf Basis glücklicher Funde langwierig erforschen. Immer wollen sie gefunden, gesehen sein, bevor sie sich gedanklich hochergänzen lassen, gleich ob sie zu Erkenntnissen führen oder zu gläubigen Annahmen. Die Bilder der Kunst nutzen jedenfalls im »Pars pro Toto« eine Vergleichsmacht, die das äußere wie innere Bilddenken über die Objektgrenzen der Werke hinausbewegt; das eben macht die Fruchtbarkeit, die imaginierende Hebelkraft des (re)produktiven Vergleichs aus.

Wir haben es in diesem Buch mit einer Vielzahl von Pars-pro-Toto-Strukturen zu tun, sie bilden das Herz der kunsthistorischen Mikrologie. Versucht man sie nach Topen oder ikonografischen Pointen zu ordnen, so wären für die grobe Übersicht »Stellen« des Körpers, der Sachen, des Raums, der Zeit und der Handlung wie folgt zu unterscheiden.[31] (Kapitel 7.4) Signitive wie symbolische Verfassungen sind dabei mitgedacht.

Dass Topen der Körper, Sachen, Räume, Zeiten und Handlungen sich auch immer mischen und überlagern – keine Pointe kommt je nur an sich und für sich selbst vor, sondern immer nur im Sprung von etwas zu etwas – dürfte selbstverständlich sein. In der noch zu behandelnden Kategorie »Spur« (etwa Fußabdruck, Pinselstrich) konver-

---

30 Zum Unterschied von signitivem und symbolischem Fragment siehe Abbildung 126.

31 In meinem Aufsatz von 2006 habe ich diese »Stellen« allzu pauschal nur in ihrer Wirkung als »Pointen« klassifiziert (Rebel 2006). Hier und im Folgenden möchte ich stattdessen den komplexeren Begriff »Mikro« verwenden. Grammatikalisch sprechen wir dann von: *das* Mikro, *die* Mikros (wie *das* Auto, *die* Autos). Mikro-Blick wäre die rezeptiv-praktische Seite der Mikrologie, Mikro-Produktion (oder Mikro-Fakt) die künstlerisch-praktische Seite.

Körper	Porträt, Akt, Allegorie	z. B. Zungenspitze, Auge, Hautfalte, Narbe
Dinge	Stillleben, Design, Attribut	z. B. Mauerfleck, Spiegelreflex, Grashalm
Raum	Architektur, Ort, Landschaft	z. B. Türspalt, Rahmenrand, Verkürzungen
Zeit	Foto, Film, Zoom, Zeitlupe	z. B. Wolke, Schneeflocke, fliegender Vogel
Handlung	Kult, Historie, Genre, Report	z. B. Kuss, Blick, Geste, Gebärde, Kniefall

Tabelle 1: Topik und Ikonografie der mikrologischen Stellen

gieren alle topischen Arten, Fälle und Bezüge in gleichberechtigter Weise. Den lächelnden Mund, das tränende Auge[32] habe ich als fruchtbare Details des Körperlichen schon genannt. Ihre entsprechenden Pointen markieren alle Gestalten und Gestaltungen, worin der Mensch das Thema stellt. Sachoberflächen, stoffliche Beschaffenheiten werden vor allem im Stillleben (Abbildungen 79, 85, 100, 109) pointiert. Raumpointen sind als Türspalten, Nebenkammern (Abbildungen 77, 109), verräterische Schlagschatten oder Mauerlücken verweiskräftig. Zeitpointen begegnen uns in Wolkenphänomenen, Meereswogen (Abbildung 134), vorbeiziehenden Kometen oder fallenden Schneeflocken (Abbildung 103). Handlungspointen schließlich beweisen ihr »Pars pro Toto« in der tröstenden Handauflegung eines Engels (Abbildung 92), in Lagerfeuergesprächen am Rande eines Highway (Abbildung 167) wie im Pressefoto eines demütig niederknienden Politikers (Abbildung 165). Und man kann es nicht oft genug betonen: Solche Topik hat nur Sinn, wenn ständig auf die Mischungen geachtet wird. Bronzinos Zungenkuss von 1545 (Abbildung 101) markiert sowohl Körper- wie Handlungs- und Zeitphänomene. Chardins »Kreisel« (Abbildung 116) ist eine Sache aus Holz, sie wird von einem Knaben in Bewegung gehalten, und diese Bewegung geschieht hier und jetzt im tranceartigen »Flow« von Dauer und angezieltem Ende. Erst die Fülle der Relationen weist den Stellen ihre Welthaltigkeit zu. *»Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen«,* so hat Walter Benjamin unter Bedingungen großstädtischer und technisierter Wahrnehmung den Erscheinungsdruck von Details bestimmt und zu Universalien der modernen Weltanschauung erhoben. Ihre Pars-pro-Toto-Struktur wurde von ihm einerseits als bezaubernd, traumähnlich poetisch, andererseits als flüchtig, zerstreut, schockhaft hereinbrechend, ja als heillos[33] überfordernd charakterisiert, als eine Zerstückelung,

32 Zum pathosgetragenen tränenden Auge: Barasch 2003, S. 35–42; dazu auch im Sinne einer komplexen kulturgeschichtlichen Schwellenlehre: Weigel 2015, Kap. 5 (»Tränen – Bildkarriere und Kulturgeschichte eines Anzeichens«).

33 Vereinzelt apostrophiert Walter Benjamin das Detail auch als »Hölle«. Weigel 2008, S. 326:

aus der die Traumata von Geschichte und Lebenswelt herausstechen. Das ganze *»Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen«, um die »historische Ladung«* der kleinsten Dinge nach Struktur und Detail zu dechiffrieren (Benjamin 1972–1999, I.2, S. 499, und I.1, S. 358; dazu Weigel 2008, S. 305 f.), um daraus dann Vergangenes für jeweils heutige Ansprüche zu rekonstruieren, das war Benjamins zugleich politische wie messianische Botschaft. Wer die kleinen Ding- und Zeichenstücke in und aus ihren Kontexten entziffert, der lernt nicht nur Bilder zeitgemäß zu lesen, der beginnt – so Benjamin – Leben und Geschichte überhaupt zu verstehen. Eigentlich nur noch dadurch. Am spannendsten dann, wenn er sie in ihren Verstecken aufspürt. Benjamins an den modernen Medien, Foto und Film, entwickelter Detailbegriff gilt dann nicht nur für die Welt der technischen und digitalen Bilder (wobei selbstverständlich der im analogen Sinne »spurlose« Algorithmus heute anderer, erweiterter Erklärungen bedarf).

Einmal geschult an ihrer modernen Fokussierung, gilt der Detailmodus auch rückblickend für die Mikrostrukturen der alten Bilder, einschließlich ihrer traditionellen Dechiffrierappelle. Diese können und müssen jetzt in aktueller Version lebendig werden. Der Betrachter stößt durch solch alte wie neue Stückhaftigkeiten letztlich zum Patchwork[34] (Kapitel 7.5) des eigenen Selbst, durch allgemeine Kulturgeschichte zur besonderen, eigenen Lebensgeschichte vor: zum »pars«, das jemand als Mensch in der Welt ist, und zum Part, den er auf der geschichtlichen Bühne übernimmt. Im mikrologischen Sinn wäre konkreter fortzufahren: Am Körper-Detail der Bilder lernt der Betrachter die Freiheitsgrade des anschauenden Selbstbewusstseins kennen; an den Raum-Details die Herrschschafts- und Ordnungsansprüche einer Gemeinschaft; an den Sach-Details das Maß der materiellen Verzauberungswünsche; an den Zeit-Details die Art Reflexionen über Vergänglichkeit und Tod; an den Handlungs-Details moralische Ausrichtungen einer Kultur, ihre Vorstellungen von Macht, Glück und Liebe. Über alle diese Instanzen *en détail* nachdenken heißt am Aufschluss fürs Ganze interessiert sein, heißt Kunst im geschichtlichen Wandel insgesamt begreifen zu wollen, denn erst in ihrem Wandel besteht sie und wirkt sie ganz. Mikrologie ist dann nicht mehr nur

---

»Das Bild der Hölle könnte beispielsweise jenen Vorgang bezeichnen, bei dem die sichtbaren Konturen und Bilder vergrößerter Aufnahmen sich in die reine Materialität der Oberfläche oder in Hell-Dunkel-Strukturen auflösen […]«. Man muss die Benjamin-Metapher aber keineswegs nur technisch-optisch interpretieren. Im »Chock«, im »Blitz« taucht der Schrecken der Bilder auch als Schrecken von Geschichte und Leben immer wieder auf. Die ganze Moderne erscheint Benjamin manchmal als Hölle, als Stolperstrecke der Katastrophen (Weigel 2008, S. 307).

34 Der Begriff »Patchwork« entwickelt und diskutiert bei: Keupp 1999; Keupp zitiert (S. 21 f.) die berühmte Stelle aus den *Essai* des Michel de Montaigne (1533–1592), die der französische Denker um 1580/1590 mit bahnbrechenden Einsichten verfasst hatte. Stückhaftigkeit und Inkohärenz in der Selbstreflexion geben darin den prämodernen Tenor an. Montaigne: »[…] Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose zusammenhängen, dass jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es ebenso viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den anderen.« (Siehe auch Kapitel 7.6 mit dem längeren Passus aus Montaignes Essais)

exemplarisches Blickauffrischungsprinzip, Faszinationsimpuls, Überraschungswitz zur Aufmerksamkeitsweckung, Aufspürungs- und Entlarvungshilfe (Abbildung 160), vielmehr weitet sie sich nun zu einer umfassenden Perspektive ästhetischer Bildung.

1.4 Rahmenbindungen: Element, System, Menge

Nach der Struktur der Aufschlüsse, dem »pro«[35], ist weiterhin zu fragen. Bis ans Ende des Buches wird uns die Frage begleiten. Wie kommt das Große ganzheitsvertretend und ganzheitsverheißend ins Kleine? Wie ist es darin als Indiz lesbar? Wie wirkt es im »pro« mit welcher anschaulichen Systemik, welcher Evidenz, welcher symbolischen Verbindlichkeit, für welchen künstlerischen Zweck? Und worin bestünde die lebenspraktische Relevanz? Wie sehen die Repräsentanzen und Assoziationen aus, die An-, Ein- und Ausschlüsse, Übertragungen, Montagen, Verdichtungen, Querbohrungen, Einnistungen, Sprengungen, Hochschließungen? Welche erinnerungsleitende Aktivität entfaltet jeweils das Große im Kleinen? Für welche und gemäß welcher Geschichte? Kommen wir also zur Frage von Fruchtbarkeit und Struktur zurück.

Ein weiterer Grundbegriff im Rahmen des Kleinen und Partiellen ist »Element«. Zusammen mit seinem Gegenpol »System« unterliegt Element zwar ähnlich wie die Figur »Teil-Ganzes« mehrheitlich logisch-theoretischen Bestimmungen und Verwendungen, doch begegnet der Grundbegriff manchmal auch im Zusammenhang der kunsthistorischen Mikrologie. Und wieder hat man an den antiken Denkmustern anzusetzen. Das berühmteste Modell findet man methodisch ausformuliert in Euklids »Elementa«, verfasst um 300 v. Chr. (Abbildung 86). Klassisch ist es, weil es bis ins 19. Jahrhundert hinein mathematisches Systemdenken, ja rationalistisches Wissenschaftsdenken in der westlichen Welt schlechthin fundiert und kanonisiert hat.[36] Über Arithmetik und Geometrie wird das »pro« zur Welt der sichtbaren, denkbaren, messbaren Erscheinungen erschlossen, erhält im Wort der *Pro*portion seinen sowohl operational-gestalterischen wie logisch-analytischen Begriff. Ausgehend vom Kleinsten wird ein System der Denk- und Bezeichnungsformen entworfen, worin der Punkt das erste, nicht durch Teilung hintergehbare Element ist. »*Punctum est, cuius pars non est*« (Ein Punkt ist, was keine Teile hat). Er ist Ursprung der Geometrie und Anfang jeder in gra-

---

35 Die Bedeutungen von »pro« sind im Wesentlichen vier: »für« (*pro amicitia* = für die Freundschaft, Fürsorge); »vor« (zeitlich, nach vorne, voraus (Voraussicht): »providentia, promotion, projekt«; »als« (»anstatt« [*pro homine* = anstelle des Menschen, Vertretung; *quid pro quo* = Repräsentanz] und »je« (*pro person*, *proportio, Pro-Kopf-Einkommen* = nach bestimmtem Maß, angemessen). Zuwendung (Ausrichtung, Fürsorge, Bindung), Vorsicht, Repräsentanz (Ersatz, Stellvertretung) und Angemessenheit (jeweilige Zutreffung, Passung) gehen also als Bedeutungen und Richtungskräfte in die Figur »*Pars pro Toto*« ein. In summa: Für, vor, als (statt), je. (Siehe abschließend dazu Kapitel 7.5)

36 Siehe dazu den herleitenden und mikrologisch weiterführenden Beitrag von Schäffner in: Schäffner/Weigel/Macho 2003, S. 203 ff.

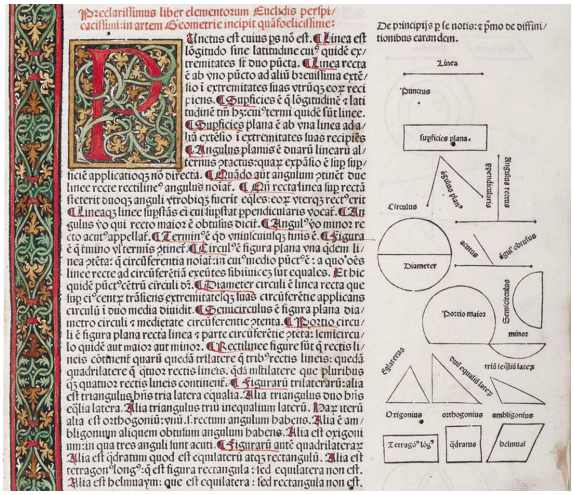

Abbildung 8: Erhard Ratdolt (ca. 1447–1528): Erste Seite der Euklidischen Elemente (»*Elementa geometriae*«), Detail aus Abbildung 86, Venedig 1482, Buchdruck mit handkoloriertem Holzschnitt

fische Darstellung zu bringenden Ordnung.[37] Durch Ausdehnung, Streckung, Teilung, Vervielfachung, Krümmung, Winkelung, Spiegelung gelangt man zu übergeordneten bzw. zusammengesetzten Elementen wie Linie (Kreis, Spirale), Fläche, Raum, immer im Rahmen diagrammatischer Gesamtvorstellungen, worin sich die Figuren »elementar« darstellen, d. h. analysieren, konstruieren und beweisen lassen. Die geometrische Figur ist das systemisch Ganze, in ihrem logischen Kosmos gibt es zwischen Teil und Ganzem, Element und System keine Lücke. Element und System werden in dieser euklidischen Konsequenz noch bis ins 19. Jahrhundert als Ansatz- und Zielkategorien einheitlicher Begründungs- und Begrenzungszusammenhänge gesehen. Kein Wissenschaftler, kein Landvermesser, auch kein Künstler, der vor 1800 solcher Elementarlogik nicht direkt oder indirekt, willentlich oder gewohnheitsmäßig gefolgt wäre, selbst dort noch, wo er manchmal gegen die Macht des alten Ordnungsschemas rebellierte.[38] Vitruvs Architekturlehre hatte schon in der frühen römischen Kaiserzeit, ca. 30 v. Chr., euklidische Regelungen auf ästhetische Praxis angewandt, so, dass Element und System auch eine Grammatik des Kunstwerks begründeten. Nicht nur Baumeister und Ingenieure hatten ihre Bauten und Gerätschaften »von Punkt auf« und »auf den Punkt

37 Bahnbrechende Einsichten hat dazu Nikolaus Cusanus (1401–1464) formuliert. In seinem *Liber de mente* (Kap. 9) lässt er in einem Dialog sagen: »Der Geist bewirkt, dass der Punkt die Grenze der Linie sei, die Linie Grenze der Fläche, die Fläche Grenze des Körpers. Er schafft die Zahl, und daher sind Menge und Größe Geschöpfe des Geistes, und mit ihr misst er alles und jedes. [...] Die Arten der Punkte (Grenzpunkte und Verbindungspunkte) sind nicht artverschieden«. In: Cusanus 1957, S. 286.

38 Boschs Höllenvisionen, manieristische Hyperkonstrukte eines Arcimboldo, Caravaggios paranatürliche Lichtartistik, Goyas bizarre Caprichos wären im Bereich der Kunst solche Positionen anti-euklidischer Formpoesie. Aber auch sonst findet sich in nahezu jedem Künstlerlebenswerk das ein oder andere »Unordentliche«, worin »moderne«, gegenklassische Freiheitsenergien aufgerufen sind. Grundsätzlich dazu: Hofmann 1966; Busch 2000, S. 19 ff. und S. 91 ff.

hin« zu proportionieren, zu symmetrisieren, in der Neuzeit dann auch zu perspektivieren, sondern in Anwendung davon auch Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Schreiber. Figuren aller Art, Ornamente, Instrumente, Schemazeichnungen bis hin zu kartografischen und kosmologischen Plänen hatten die Grundlagen ihrer Schönheit in logistischer Struktur zu erweisen. »Klein« und »groß«, »partiell« und »total« hingen im Regelungsverhältnis von einer rechnerisch-konstruktiven Rahmenbindung ab, die im Ergebnis nach Widerspruchsfreiheit, Effektökonomie, konzeptueller Konsequenz ausformuliert war. Und wenn in der italienischen Renaissance, also ab etwa 1420, Mensch und Welt als ordnungseinheitlich und schöpfungsanalog gedacht wurden, so geschah es im Rahmen eines anschaulichen Organismus (des Körpers, Bildes, der Wissenschaft, Rede, Gesundheit, Ethik, des Staates), worin der Mensch bald Element, bald System, stets aber Gleichnis und Konstrukteur dieses Gleichnisses war.

Zahllose Reflexe dieser alten Regelungsordnung wirken bis heute, auch über die Revisionen des euklidischen Einheitssystems[39] hinweg; längst sind sie über die Schritte der weitertragenden Systemmodelle (Bruno, Descartes, Newton, Leibniz) eingegangen in die Logiken der philosophischen und mathematischen Moderne, der naturwissenschaftlichen Revolutionen, der neurobiologischen und digitalen Regelungsintelligenzen, nicht zuletzt der kulturtheoretischen Konstruktivismen. In der Monadologie des Mathematikers Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), ich werde im 3. Kapitel auf ihn zurückkommen, gewinnt die Elementenlehre ihre systemische Krönung, ja geradezu makrologische Rückspiegelung. »Monade« heißt da der Zielbegriff. Reflexe davon, gerade auch in ihren nichteuklidischen Formen, reichen auch in unsere kunsthistorische Detail-Theorie hinein[40], deshalb müssen wir in mehreren Anläufen davon sprechen. Walter Benjamin wird sich der »Monadologie« um 1925 kulturphilosophisch bedienen[41], und wenn Edgar Wind 1960 den kennerschaftlichen Umgang mit Ruine, Torso und symptomatischen Details diskutiert, lässt er – allerdings an eher versteckter Stelle (Wind 1979, S. 46 f.) – einen wichtigen Unterschied anklingen, worin die klassische Elementenlehre ihren Platz behauptet. Wind unterscheidet nämlich einerseits zwischen einem Detail, das über den logischen Hochschluss auf das Stilganze eines Kunstwerks erkenntnisbildend wird, er nennt es »eine Art Modul«, woraus »die Gesamtstruktur aufzubauen« ist, und andererseits einem Detail, das als Fragment, als Spur, die deuten-

---

39 Rudolf zur Lippe bringt das alte euklidische System mit seinen heutigen Filiationen in kritischen Vergleich: Lippe 1997, S. 13 ff. und 164 ff.

40 Georges Didi-Hubermann (2007) etwa wird diese euklidische Prägung dem Detail-Begriff (zumindest seiner »abschneidenden«, »zertrennenden« Zwecksetzung nach) nie verzeihen. Er ist harter Kritiker eines zu strikt verstandenen Detail-Begriffs.

41 Siegfried Kracauer (1928): »Benjamin selbst nennt sein Verfahren monadologisch. Es ist die Gegenposition zum philosophischen System, das sich in Allgemeinbegriffen der Welt versichern möchte; die Gegenposition zur abstrakten Verallgemeinerung selbst.« (Kracauer 1992, S. 204) Dazu aus aktueller Sicht: Weigel 2003, S. 104 ff. (Zur »Monade« siehe weiter in Kapitel 3)

de Fantasie zu schöpferischen Verständnissprüngen zwingt. Im Fall des Moduls wird aus dem Element das System logisch erschlossen, das entspräche der euklidisch-vitruvianischen Tradition, im zweiten Fall erfolgt der Schluss aufs Ganze in freier, nur durch die Erfahrung geschärfter Intuition, das entspräche (obwohl auch Leibniz den Intuitions-Begriff bemüht) eher der antiklassischen Version. Zwei Wege gibt es also: Strukturvorgabe mit zwingendem Schließen hier, Ergänzungsanreiz mit offener, intuitiver Deutung dort. Damit wären in der Tat die Eckpunkte bezeichnet, die den Ansprüchen einer mikrologischen Hermeneutik Halt geben. »Fruchtbarkeit« des Sehens bieten beide Wege, und beide Wege müssen je nach Fall und Zweck gegangen werden.

Moderne Systemtheorien legen ihre methodische Verbindlichkeit heute komplexer aus. Sie begnügen sich nicht mit einer alles konzentrierenden Ursachenlogik (»Monade«), öffnen sich vielmehr zu einem Forschungsfeld, in dem »jeder Gegenstand und jeder Zusammenhang mit anderen Dingen […] als System betrachtet werden« kann (Huber 1989, S. 40 f.[42]). Denn »was als System angesehen wird und was nicht, hängt […] letztlich vom Forschungsinteresse und nicht von bestimmten Eigenschaften unserer Umwelt ab, […] von der Art und Weise, wie wir diese Eigenschaften beschreiben.« Am allerwenigsten aber hängt es von metaphysischen Setzungen ab. Die moderne Systemlehre verknüpft Elemente, Eigenschaften und Relationen, wobei dem Element-Begriff besondere Freiheiten und Valenzen zufallen. Elemente können nach Hans Dieter Huber »Atome, Zellstrukturen, Gegenstände, Individuen oder soziale Institutionen sein. Sie können heterogen sein und müssen nicht wie die Elemente einer Klasse homogen sein. Was innerhalb des einen Systems als Element auftritt, kann in einem anderen System selbst als komplexes Teilsystem auftreten […]. Ein System kann daher auch komplexe Teilsysteme als Elemente enthalten […].« Für die historische Bewertung ist nun besonders wichtig, dass Elemente, Details, Teile und andere Mikros nicht ausschließlich statisch aufzufassen sind. »Wenn sich die Eigenschaften von Systemelementen während eines Zeitablaufes in ihren Ausprägungen verändern, spricht man von einem dynamischen System.« (Huber 1989, S. 42) Der Mikro-Blick erkundet dynamische Beziehungen im Bewusstsein dieser Komplexität. Er kann das Kleine weder nur vermessen, noch will er es in einhelligen sinnlogischen Funktionen beschreiben. Insofern das Kleine als ästhetisches Zeichen existiert, müssen wir ihm von einem mehrschichtigen Ansatz her beizukommen versuchen.

Wie ist in diesem dynamisch-systemischen Sinne Füsslis »Hand und Fuß«-Zeichnung von ca. 1780 (Abbildung 9) und Abbildung 126 aufzufassen? Gewiss, soviel ist klar, die melancholische Erinnerung in persona – der Künstler selbst – sitzt hier am Fuß und unter der Hand der antiken Koloss-Fragmente. Wir haben es also auf jeden

42 Hier sich im Zitat stützend auf Händle/Jensen 1974.

Abbildung 9: Johann Heinrich Füssli (1741–1825): Der Künstler, verzweifelnd vor der Größe der antiken Trümmer, um 1778, Rötel/Sepia auf Papier, 42,0 × 35,2 cm, Kunsthaus Zürich (vgl. Abbildung 126)

Fall mit dem Prinzip *Fragment* zu tun. Dieses Fragment ist ein *Detail,* weil es Körperteile der nur noch in Bruchstücken erhaltenen Konstantin-Statue mit Rötel und Sepia aus dem optischen Kontext des originalen Standortes herausstellt und derart vergrößernd abbildet, dass »Pars pro Toto« uneinholbare und historisch vergangene antike Größe versinnbildlicht wird. Auf diese Weise entsteht ein resignatives Neumonument. Es handelt sich dabei um anatomische *Teile,* weil Hand und Fuß, selbst in zerstückter Gestalt, Gliedmaßen eines Körperganzen sind. Sie sind *Elemente* eines *Systems*, insofern man aus den strukturgebenden Einzelheiten auf die Größe ihrer nicht mehr vorhandenen Gesamtgestalt schließen kann, nach Maßgabe euklidisch-vitruvianischer Proportionen etwa im Verhältnis 1:9. Und dieses so facettenreich definierbare Mikro monumentaler Bildhauerkunst kann schließlich als *Inversion,* als Größenverkehrung angesprochen werden, weil der realen Bruchstückhaftigkeit die kleine Seelenganzheit des Künstlers gegenübersitzt, der im *Kleinen* das *Große* sieht, während er zugleich den leidend gestützten »kleinen« Kopf zum Ort »großer« und »ganzer« Vorstellungsbilder macht – in vivo wesentlich kleiner als das ehrwürdige Gestein. So gibt sich der »kleine« Künstler zugleich als reflektierend »großer« zu erkennen. Wir sehen: Wer und was hier klein oder groß ist, Teil oder Ganzes, subjektives oder objektives Element – das ist immer auch eine Frage der Umkehrungen. Diese wird im Wandel der Zeiten unterschiedlich gestellt und beantwortet.

Nun gibt es Element-System-Relationen nicht nur im Sinne harmonischer Geschlossenheit und konstruktiv-geregelter Einheit. Ein zuletzt Aufsehen machendes System ist dasjenige der unabschließbaren Selbstähnlichkeiten, wie die Chaostheorie oder Fraktale Geometrie es um 1980 beschrieben haben. Das Element darin (»Mandel-

brot-Menge«) ist weder hierarchisch noch architektonisch-proportional zu fassen, es ist algorithmisch erstellte Selbstwiederholung des Bildpunkts, die dadurch allerdings den alten Unterschied von Mikro und Makro aufhebt. Das Element ist also ungeheuer klein und groß zugleich. Nur in wenigen Fällen unserer Darstellung (etwa im »Zip« Barnett Newmans, Abbildung 146) wäre auf solche post-euklidische Ordnungsgrößen überhaupt Bezug zu nehmen. Ein anderes System, das in der Lebenspraxis sogar häufiger begegnet und wieder greifbarere, auch mikrologisch zugängliche Phänomene zeitigt, ist das der offenen Summe, des schier unbegrenzten Sammelsuriums, fassbar im Paradox des unendlichen Katalogs (Eco 2009a). Auch dieses Sammelsurium hat Ordnung, selbst wenn es als chaotisch wirkendes Gebilde wie eine Gegenwirklichkeit zu Ordnung und System aussieht. Daniel Spoerris »Fallenbild« (Abbildung 151) etwa wirkt mit Absicht als offen arrangierte Summe von Sachen und Sachresten, die allein durch ihre situative Festlegung systemisch fassbare Form gewinnt. Sie ist im fixierten Zustand Spur einer Geschehenskonstellation, eines raum-zeitlichen Szenarios. Freilich: Nähme man im Sinne des Aristoteles ein Element aus dem Spoerri-Ensemble (Tasse, Zigarettenstummel, Fischgräte) heraus, man würde – gemäß der alten Ganzheitshermeneutik – diesen »Teil« auch kaum vermissen. Man würde spätestens dann erkennen, dass weder das Element ein Teil, das Teil etwas Besonderes, noch das Bild ein Ganzes ist, sondern alles zusammen ein gewollt scheinzufälliges Chaos, genau darin konzeptuell. Wir sprechen heute von Ordnung anderer Art, einer, deren Struktur nicht oder nicht sofort erkennbar ist. Nur in solch erweiterter Systematik (Systemik)[43] kann Mikrologie heute beanspruchen, ihre Geltung, ihre Indizienkraft auf Phänomene der modernen Kultur und des modernen Lebens auszudehnen. Sie fußt dann zwar nicht auf systemischer Evidenz, das heißt, sie bezieht sich auf keine geregelt-überschaubare Gestalt, doch interessiert sie sich für andere Strukturen. Sie entdeckt wandelbare Situationen der Reihung, Füllung, Ballung, Verdichtung, Streuung, der freien Kombinatorik. Solche Ansammlungsformen verlangen nach eigener Bezeichnung. So muss man etwa statt der Gewissheit des Rahmens von der ungewissen Form des »Und-so-weiter« oder »Nichts-weiter-als« sprechen, worin aber – wie wir auch in diesem Buch noch sehen werden – die mikrologischen Welten kaum weniger lebhaft wohnen. Weil es darauf ankommt, dass wir das Kleine und Einzelne auch in den modernen Kontexten möglichst unmissverständlich benennen, also gerade nicht sprachlos irgendeinem Chaos überlassen, will ich in theoretischer Anlehnung an Umberto Ecos Begriff

43 Während »systematisch« der ältere Matrix-Begriff ist und allgemeiner das planvoll methodische Vorgehen innerhalb einer vorausgesetzten Ordnung meint, hebt der neuere und spezifiziertere Begriff »systemisch« den Organisationsbezug (Struktur) zur Ganzheit des Systems selbst hervor. Systematik betrifft also die vermittelten, Systemik die unmittelbaren Eigenschaften und Bezüge eines Systems. Mikrologie operiert in beiden Zusammenhängen.

Abbildung 10: Haus der Kunst, Die »vitruvianische Version«, um 1938 (vgl. Abbildungen 11, 178)

Abbildung 11: Ai Weiwei (*1957): Remembering, 2009, 9000 Kinderrucksäcke an der Museums-Fassade, München, Haus der Kunst (vgl. Abbildungen 10, 178)

der »unendlichen Liste« vom offenen, dynamischen System der »Menge« sprechen (in Kapitel 3 wird der Begriff der »Masse« hinzutreten). Gleichzeitig halte ich am Begriff des Elements als kleinster Einheit fest, weil das euklidische Minimalelement »Punkt« in seiner Doppelnatur (einerseits unteilbar absolut, andrerseits zur Linie sich dehnend relativ) beide Überordnungsprinzipien, System wie Menge, gleichermaßen zulässt. Zum neuen künstlerischen Verhältnis »Element – Menge« ein aktuelles Beispiel. Anlässlich seiner großen Münchner Ausstellung (2010) hatte der chinesische Künstler Ai Weiwei (Abbildung 178) die Eingangsfassade am »Haus der Kunst« mit 9000 Kinderrucksäcken collagiert. Farblich gemäß einer chinesischen Inschrift abgestuft, ansonsten in seriell gleichen Stücken, wurde so die gesamte Front gefeldert und gefüllt, über alle Säulen und Gliederungen hinweg. Mit jedem einzelnen Rucksack sollte eines Schulkindes gedacht werden, das beim großen Erdbeben von Sichuan im Mai 2008 – nicht zuletzt wegen der korrupten Bau- und Sicherheitspolitik des Staates – sein Leben verloren hatte. Jedes Element ein Rucksack, jeder Rucksack eine Anklage, ein Trauerzeichen, »Baustein« gleichsam einer politischen Klagemauer, jeder Baustein im produktidentischen Gleichformat: Element einer unübersehbar großen Menge von »Text«, der weder von den Proportionen einer Säulenordnung noch einer figürlichen oder typografischen Komposition interpunktiert, gebändigt ist. Jeder Rucksack aus Kunstfaser ein symbolisches Partikel einer unermesslichen Katastrophe, Puzzlestück der großen Ohnmacht. Insgesamt ergibt das durchaus ein Bildsystem, aber eins, das in seinem strukturellen »Pro« auf massenhafte Modularisierung verweist. Es ist das alles ein großes Mosaik industrieller Standardisierung und der kalten Normung menschlicher Schicksale. Man kann an die isomorphen Zellen eines Kreuzrasters denken, besser noch an das Pixelsystem eines Computerbildes. Mit Letzterem wäre der industriell-technisierte Programmgehalt, die global-kommunizierte Botschaft des chinesi-

schen Künstlers wohl am aktuellsten assoziiert. Denn daraus und nur dadurch lässt sich ein kritischer Tenor entnehmen: Das System »schaltet« seine Elemente »gleich«, annulliert seine Bestandteile (Menschen), indem es diese zur bloßen Zahl innerhalb der Leistungs- und Opferbilanz degradiert. Das Einzelwesen ist gleichsam ein Pixelminimum. Aber auch eins, das – wenn es Bewusstsein erfährt – selbst eine ganze Welt ins sich aufnehmen, eine ganze Welt verändern kann. Zwar klingt die pessimistische Botschaft mit: Der Einzelne ist nichts, die Masse alles. Aber eben, weil die derzeitige politische Masse ohne Erkenntnis und Wille ist, deshalb ist die Masse wiederum – nichts. Mikro ist Makro quasi nullum, einschließlich seiner beiden Wert- bzw. Unwertzustände. Interessanterweise führt selbst dieses moderne Denken der Kombinationen und Modularisierungen wieder weit in die Spur der Traditionen zurück.

1.5 Mikrokosmos – Makrokosmos: Inversion und Mikromegalie

Denn gleich nun, wie geordnet das Kleine gedacht wird – als Element eines geschlossenen oder offenen Systems, in Stringenzen der deduktiven Abhängigkeit oder der induktiven Erkundung, als geometrische Logik oder organisches Gleichnis, gar als freies Stück Fantasie: Seit der Antike wird zwischen dem Kleinen und dem Großen kosmische Entsprechung angenommen. Dabei tritt immer ein Verkehrungsmechanismus vom Kleinsten zum Größten, vom Größten zum Kleinsten in Kraft, der ästhetisch und logisch, heuristisch-hermeneutisch und ethisch-planvoll zugleich auftritt. Ich nenne diese Verkehrung Inversion.[44]

Die aus der Antike überlieferte Idee dazu lautet: Im Kleinsten spiegelt sich das Größte, und das Größte hat dieses Kleinste notwendig zu seinem spiegelungskonstitutiven Element. So erfolgt auf jede Spiegelung immer eine Rückspiegelung. Makrokosmos und Mikrokosmos sind es, die in Spiegelungs- und Austauschverhältnissen ineinander und zueinander bestehen und nur so insgesamt die Welt erkennen lassen. Nach 1300, gipfelnd dann im Renaissancehumanismus, füllen sich im Westen diese Relationen mit geistesgeschichtlicher Bedeutung.[45]

Beiden Inversionsrichtungen nach leben diese Relationen aus der Symbolik des Schöpfungsprinzips, und beide kommen sie in der Kunst zur beispielhaften Überlagerung. Immer ist der Mensch dabei Ausgangs- und Rückschlussmodell. Er ist – erstens – mit Leib und Seele, mit Natur und Geist ein mikrokosmisches Abbild der kosmischen Gesamtschöpfung, insofern er, christlich gesprochen, als Ebenbild Gottes göt-

---

44 Zu »Inversion« umfassend: Springer 2004.

45 Kunstgeschichtsgünstige Überblicke zum neuplatonischen Wechselbegriff Mikrokosmos – Makrokosmos bieten allgemein: Cassirer 1927; Borinski 1914, S. 69 und 253; Gurjewitsch 1978 (insbesondere S. 43–98); mit Blick auf gegenwärtige Verständnisse: Clausberg 1980 (hier vor allem S. 161–191). Speziell zum Mikrokosmos-Verständnis Leonardos die umfassende Studie von Fehrenbach 1996.

liche Schöpferkraft mit seinem Urschöpfer teilt bzw. in ihm analogisch spiegelt. Von nichts kommt nichts, und keine Ursache kann bei sich selbst bleiben, sie braucht eine Folge. Selbst Gott braucht etwas, das ihm entspricht und worin er sich spiegeln kann. Der Mensch hat also nach zwei Seiten hin Dynamik. Als Geschöpf ist er Krone der Schöpfung, zugleich selber auch Schöpfer zweiter Ordnung. Zweitens: Das vom Menschen hervorgebrachte Werk, insbesondere das Kunstwerk, vergegenständlicht und veranschaulicht solche Entsprechungen vermittels seiner ästhetischen Harmonien, formgesetzlichen Schönheiten und dem internen Universum bildhafter Beziehungen zwischen Element und System. (Abbildung 94) Das Werk veranschaulicht diese Beziehungen, aktiviert sie durch strukturelle Ähnlichkeit. Der Mensch ist lebende Proportion schlechthin, im Kleinsten wie im Größten. Er besitzt eine Mittlerstellung, die ihn auf prominenteste Weise mit Mikro- wie Makro-Eigenschaften ausstattet. In diesen Eigenschaften und Strukturen, den gottgegebenen Vorbildern der Natur abgelauscht und anverwandelt, erkennt sich die menschliche Kreativität wie im Spiegel wieder, beglückt, besorgt und voller Anspruch auf daseinserklärenden Sinn. Denn Sinn, das ist die schöpferische Einheit von Urbild und Abbild. Dieser kreative Sinn will sich in dem, was er ist, ständig bestätigen und erweitern. Jedes Ding, jede Erscheinung, jedes Wesen, jeder Gedanke hat in diesem Sinn Gemeinsamkeiten mit dem Höchsten und Niedrigsten. Mensch und Gott, Mensch und Tier, Mensch und Teufel können über Analogien zwar nicht präzise koordiniert, doch immerhin verständniswillig verglichen werden. Gott, Welt, Mensch konvergieren und invertieren zu Einheitsvorstellungen mit kanonisierten Spielräumen. Diese Vorstellungen gewähren Stolz, wo es gelingt, das Unbegreifliche in symbolische Form zu bringen; zugleich aber erwächst Demut aus ihnen, weil die eigene irdische und sterbliche Geringfügigkeit immer auch zum Mittel des Vergleichsblicks gemacht werden muss. Solcher Sinnkontext – und hier setzt unsere Mikrologie an – behält Geltung bis etwa um 1600, bis zur Einführung von Teleskop und Mikroskop. Insbesondere im Mikroskop, das für unsere Zusammenhänge noch von besonderer Wichtigkeit sein wird (Kapitel 3.5 und Abbildung 121), entschwindet die mikrologische Bezugsinstanz hinter die natürlichen Sichtbarkeitsgrenzen, verkleinert auf das, was nur mithilfe optischer Technik noch zu identifizieren ist – und dieses neue Kleine eröffnet dort nun gewissermaßen eine Filiale des Makro-/Mikrokosmos. Anstelle des Menschen markieren nun grundsätzlich auch Insekten(teile), Einzeller oder andere Kleinstlebewesen oder Naturobjekte (wie Haare, Speicheltropfen, Diamantsplitter) den Wendepol für kosmische Strukturanalogien. Zugleich wird damit der Mensch seinerseits zum Makrokosmos für alle weiter nach unten sich entfernenden Mikrokosmen. Es sind die Wissenschaftskünstler, wie Leonardo und Dürer, die jetzt allseitig mit Nah und Fern, Innen und Außen, Substanz und Funktion experimentieren.

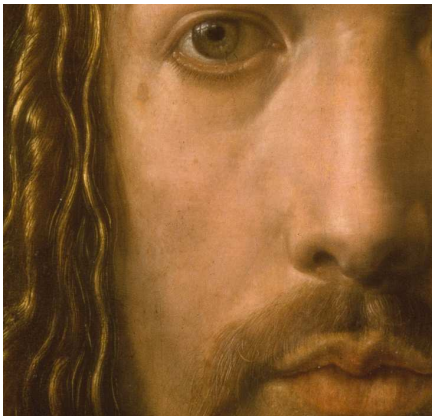

Abbildung 12: Albrecht Dürer (1471–1528): Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Lindenholz, 67,1 × 48,9 cm, München, Alte Pinakothek (vgl. Abbildungen 13, 87) © akg-image

Abbildung 13: Selbstbildnis im Pelzrock, Detail aus Abbildung 12 (vgl. Abbildung 87)

Mit Lebendigkeit aller Art, groß wie klein, immer im Vergleich zwischen Mikro und Makro. Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1500 (Abbildung 87) firmiert für all das als einzigartiges Integrationsexempel. Kopf, Hand, Brust, Auge, Haar, Inschrift, Format, Farben sind im Wechselverweis sowohl klein wie groß organisiert: filigran wie monumental, intim wie offiziell, immer wechselseitig aufschlussreich.

Auf den alles bergenden, autopotenzierten Rahmen dieses Gemäldes hin sind Mikrokosmos und Makrokosmos vielschichtig proportioniert und komponiert: als Miteinander von Mensch und Gott, Christ und Künstler, Welt und Kunst.

Mikro-/Makrokosmen geraten umso eindrucksvoller, je mehr sie ihre Einheit modellhaft zeigen, und die schönsten Modelle dafür liefert eben die Kunst. Bis zur Schwellenzeit um 1600, als das Mikroskop in Gebrauch kam und die alten Sichtweisen und Weltkonzeptionen mit neuen erweiterte, bleibt die medizinisch untersuchte und künstlerisch dargestellte menschliche Figur das Leitmodell aller Vexierungen und Modifikationen. Der Mensch bleibt zwar maßgeblich, doch ist er nicht mehr das einzige Maß. Was für das Idealmodell Mensch gilt, findet sein Schöpfungsprinzip nun schon in jedem Grashalm,

jedem Blutgefäß, jedem mineralogischen Kristall.[46] Diese neuen Mikrokosmen gehören wie alles Wachsende und Wirkende in ein und dasselbe großkleine Maßsystem hinein und melden im erweiterten Rahmen neue wissenschaftliche Beweisansprüche an.

Doch vergewissern wir uns noch einmal des Prinzips. Der euklidisch-vitruvianische »Homo ad circulum« (Abbildung 94)[47], der in der zeichnerischen Version Leonardos berühmt geworden ist, steht in einer Tradition, die Antike und Mittelalter durchzieht, bevor sie »Logo« der Neuzeit wurde. Der »Homo ad circulum« ist der geometrisierte Uomo universale der frühen Neuzeit. Cesare Cesariano – sein Exempel darf in unserem Album nicht fehlen – zog das Motiv für die Illustration der Vitruv-Ausgabe von 1521 heran. So wurde die Mikrokosmosfigur zum kartografischen Inbegriff allseitiger Vermitteltheit. Übrigens, und ganz besonders zu unserem Thema gehörig: Die bei Cesariano konstruierte Einheit aus Natur und Geometrie hat sich selber – sehr männlich – auf den Punkt gebracht, denn der in der Mittelsenkrechten aufragende Phallus des kosmischen Menschen weist, Kopf und Unterleib vermittelnd, auf die Mitte aller Maße und Gegensatzdurchdringungen hin. Das zeugende Prinzip »steht« im Dienste des Zeigens. Es ragt *en détail du corps* für die Systembündigkeit aller Ordnungen wie für die Inhärenz aller Kräfte empor. Es zeigt auf den Kreuzungspunkt im Nabel. Klein und Groß bleiben auf diesen »Punkt« hin demonstrativ verrastert. Kopf, Fuß, Hand, Phallus korrelieren mit dem ganzen Körper wie Augenabstand, Nasenlänge, Stirnhöhe zum ganzen Kopf usw. Das Prinzip »Pars pro Toto« ist hier am Menschengleichnis geometrisch perfekt ausgeregelt und in konstruktive Mathematik übergeführt. Welt wird in ihrer Vergleichslogik anthropomorph veranschaulicht, von der kleinsten bis zur größten Einheit hin- und hergehend, bald konzentrierend, bald dezentrierend. »Denn ein Zirkelriss bleibt rund, er sei klein oder groß, desgleichen tut ein Quadrat. Darum verhält sich ein jedliche Proportz gleich zu ihr selbs, sie sei groß oder klein, zu gleicher Weis wie sich im Gesang ein Oktav zu der andern verhält, eine hoch, eine nieder und ist doch ein Ton.« (Braunfels 1973, S. 66)[48] So hat das wörtlich Albrecht Dürer beschrieben, der Cesarianos Werk möglicherweise kannte und jedes Naturphänomen, jede tierische und menschliche Charaktereigenschaft, jeden physikalischen Prozess,

46 Konrad Megenberg (1309–1374), Pfarrer und Domherr in Regensburg und Augsburg, verfasste um 1350 das erste Natur-Kompendium in deutscher Sprache, das »Buch der Natur«, worin er Fauna und Flora ausführlich beschrieb und mikro- wie makrokosmisch interpretierte: Jedes lebende Wesen (Tiere, Pflanzen) und unbelebte Ding (Steine, Mineralien) ist Geschöpf Gottes und Spiegel (»Buch«) für dessen oberstes Geschöpf Mensch. Über die Verbreitung dieser Schrift durch Abschrift und Druck: Gier/Janota 1991, S. 150 ff.

47 Holzschnitt aus Cesare Cesariano: Vitruv-Ausgabe, Como 1521, 240 × 219 mm. Lit.: Hellmann 1960, S. 96 ff.; Braunfels 1973, S. 43–73.

48 Dürers Stelle (Manuskriptentwürfe, in: Rupprich 1956–1969, III, S. 225 ff.) im originalen Wortlaut findet man in den Schlusssätzen des »Großen ästhetischen Exkurses«, am »*Endt des Drytten Buchs*« seiner »Vier Bücher von menschlicher Proportion« (Nürnberg 1528); Rebel 1999, S. 15–25.

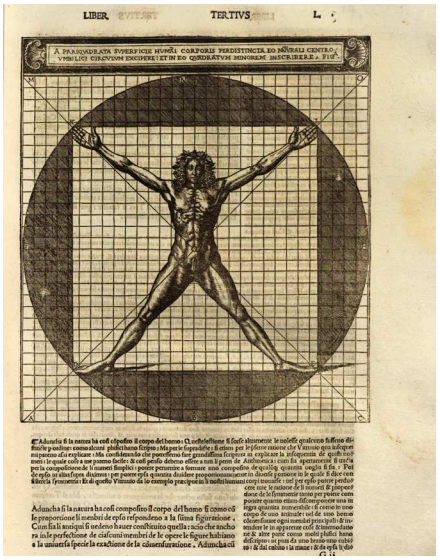

Abbildung 14: Cesare di Lorenzo Cesariano (1483–1543): Vitruv, De architectura libri decem, 1521, Como, hier: Band III, Holzschnitt-Illustration zum »Homo ad quadratum et circulum« (»Vitruv-Mann«) (vgl. Abbildungen 15, 94)

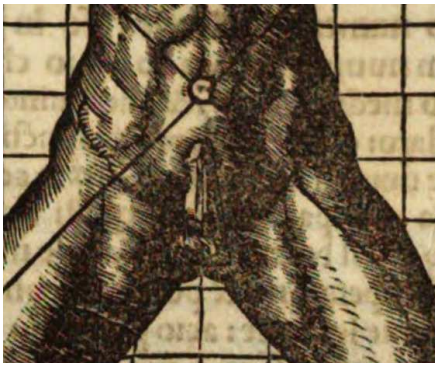

Abbildung 15: Cesare di Lorenzo Cesariano: Vitruv, Detail aus Abbildung 14 (vgl. Abbildung 94)

erst recht jede künstlerische Erscheinung mit Blick auf Gott und Mensch zu strukturieren, das heißt für ihn zu proportionieren suchte (Abbildung 87). Unsere mikrologische Bildergalerie wird neben Dürers Selbstbildnis auch historisch weitergehende Verständnisse ein und derselben Wechselrelation zeigen.

Wir begegnen ihr in näheren wie weiteren Übertragungen, etwa in Altdorfers »Alexanderschlacht« (Abbildung 99), Elsheimers Sternenhimmel (Abbildung 105), im heterogenen Spannungsfeld der holländischen Stillleben (Abbildung 109), im mikroskopischen Insektenbild der Frühaufklärung (Abbildung 121) und im fernen Hoffnungszeichen der Romantik (Abbildung 128). Dicht verzahnt fällt die Instanzenleiter der gradierten Analogien in diesen und anderen Fällen aus: Kein Augapfel, der nicht mit Erdkugel und Weltall, keine Träne, die nicht mit Ozean, Paradiesströmen und Sintflut, kein Kieselstein, der nicht mit dem harten Herz des Geizes, mit der Erhabenheit des Gebirges zur Inversion gebracht worden wäre. Momente davon sind, wie erwähnt, in Leibniz' Monadenlehre (siehe Kapitel 3) ein letztes Mal systemlogisch verdichtet, so sehr, dass Metaphysik und empirische Logik noch einmal in eins gehen. Walter Benjamin nimmt auf Leibniz Bezug, wenn er von den »Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen«, spricht, freilich unter den modernen Bedingungen des Bruch-

stücks und des »Chocks«. Und der romantische Ganzheitsblick wiederum, dessen Brüchigkeit Benjamin tief inspirierte, wendet den alten Wechselbegriff bereits in dasjenige um, was schon seit 1800 »hermeneutischer Zirkel« heißt: erhellendes Wechselspiel von Teil und Ganzem. In seiner »Enzyklopädie« schreibt Novalis 1799: »Die Betrachtung des Großen und die Betrachtung des Kleinen müssen immer zugleich wachsen – jene mannigfacher, diese einfacher werden. Zusammengesetzte Data sowohl des Weltgebäudes als auch des individuellen Teils desselben (Makrokosm und Mikrokosm) vergrößern sich allmählich durch gegenseitiges Analogisieren. – So klärt das Ganze den Teil und der Teil das Ganze auf.« (Novalis 1962, S. 468)[49]

Ethisch verwendet, lebt in Adalbert Stifters Gleichnis vom überkochenden Milchtopf die altehrwürdige Analogie fort. »Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau emporschnellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt«, schreibt Stifter 1853 in seiner Vorrede zu »Bunte Steine« (Stifter [1853] 1981, S. 8).[50] Man muss, so Stifter, nur die rechten Lehren für die eigene, sich selbst bescheidende Existenz daraus ziehen. Das allübergreifende Naturgesetz in ein »*sanftes Gesetz*« der Menschlichkeit umzubilden, sodass auch das Kleinste und Einfachste hochgeschätzt werde, macht Stifter zu einem der letzten traditionsbeschwörenden Apologeten des alten Ganzheitsdenkens. Spitzwegs Poesie des Kleinen (Abbildung 130) wäre ein malerisches Pendant dazu, wenn man den Vergleich nur für die Assoziationsfülle der Einzelheiten gelten lassen will. Allerdings, bei Stifter ist es der verzweifelte Harmoniewunsch, bei Spitzweg eher der melancholische Humor der skurilisierten Harmlosigkeit, welcher das große Wechselprinzip, fragil genug, am Leben erhält.

An dieser Stelle darf eine andere, sehr verwandte Wissensfigur des Großkleinen in Erinnerung kommen. Ähnlich weitläufig wie »Mikrokosmos« drängt sie auf aktuelles Verstehen des Heutigen wie auf die aufklärerischen Bemühungen der Vergangenheit.

---

49 Dazu Diltheys Formulierungen im Sinne des »hermeneutischen Zirkels«: »Aus den einzelnen Worten und deren Verbindungen soll das Ganze eines Werks verstanden werden, und doch erst setzt das volle Verständnis des einzelnen schon das Ganze voraus. Dieser Zirkel wiederholt sich in dem Verhältnis des einzelnen Werks zu Geistesart und Entwicklung seines Urhebers, und er kehrt ebenso zurück im Verhältnis dieses Einzelwerks zu seiner Literaturgattung.« (Zit. nach: Habermas 1973, S. 218) Der Philosoph Wilhelm Dilthey (1833–1911) hat, basierend auf vorgängigen Ansätzen, im Jahr 1900 (Aufsatz »Entstehung der Hermeneutik«, später abgedruckt in Band V seiner Gesammelten Schriften) diesen Zirkel als Kernfigur einer literarischen Hermeneutik formuliert. Siehe dazu Kapitel 7.5.

50 In moralischer Rückwendung auf das Kleine heißt es dann (S. 10 f.) weiter: »So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes […]. Es ist das Gesetz dieser Kräfte, das Gesetz der Gerechtigkeit, das Gesetz der Sitte, das Gesetz, das will, dass jeder geachtet, geehrt, ungefährdet neben dem anderen bestehe, dass er seine höhere menschliche Laufbahn gehen könne, sich Liebe und Bewunderung seiner Mitmenschen erwerbe, dass er als Kleinod gehütet werde, wie jeder Mensch ein Kleinod für alle anderen Menschen ist.« Diese »große« Einstellung zum Lebendigen und Menschlichen, erkannt im »Kleinen« und »Bescheidenen«, nennt Stifter das »sanfte Gesetz«. In seinem ergreifenden Plädoyer für einen christlichen Vernunft- und Moralkosmos fehlen am Ende (S. 14) freilich auch nicht abschätzige Bemerkungen zum »Einzelnen«, »Beschränkten» und »Unbedeutenden». Zu Stifters mikrologischer Dimension: Schuller/Schmidt 2003, S. 77–89.

Ich möchte sie in Anlehnung an Hermann Bauer[51] »Mikromegalie« nennen. Dabei nehme ich weiterhin Bezug auf eine satirische Erzählung von Voltaire mit dem Titel »Micromégas« aus dem Veröffentlichungsjahr 1752. Darin wird beschrieben, wie der 120 000 Fuß große Riese Micromégas, der auf dem Stern Sirius zu Hause ist, wegen seiner zweiflerischen Denkweise in Verbannung geschickt wird. Zusammen mit einem Begleiter vom Saturn – seinerseits ein Riese, doch im Vergleich mit Micromégas ein Zwerg – muss der unbotmäßige Gelehrte eine Reise durch das Weltall antreten, wobei ihn der Weg auch auf den Planet Erde zu den Menschen führt. Obwohl diese natürlich in seinen Augen nur winzig klein sind – Micromégas benötigt eine Diamantenlupe, um sie überhaupt zu sehen –, beweisen die Menschen gleichwohl in ihrem »*der völligen Nichtsheit so dicht benachbarten Zustande*«[52], dass sie Seele und Intelligenz besitzen, nicht anders als die riesenhaften Weltallbesucher. Doch mehr noch als die beiden Intergalaktiker sind die Menschenwinzlinge leider auch dünkelhaft und eingebildet. In ihrer Borniertheit sind sie sogar weit riesenhafter als die fremden Riesen. So erkennt Micromégas nun, dass alle Annahmen zu Groß und Klein samt allem, was ihnen an traditionellen Bewertungen eignet, vollkommen relativ sind. Selbst vom überlegensten Standpunkt aus kann und muss man immer dazulernen und – sich beugen. Micromégas schwört allen bisherigen Gewissheiten ab, und macht die tiefe Erfahrung einer alles dominierenden großen Relativität. »Mehr als je sehe ich ein, dass man niemals über ein Ding nach seiner scheinbaren Größe urteilen soll.« Allein diese (erkannte und erkennende) Relativität darf Gültigkeit beanspruchen, sie bedeutet Verkehrung und Richtigkeit in einem. In ihrem bewusst gewordenen Vexierspiel liegt denn auch der Reiz der Mikromegalie, die Wahrheit ihrer Differenz als deren Bewusstheit. Voltaire, der mit solchem Spiel seinen eigenen oft angefeindeten Skeptizismus ins Gleichnis setzen wollte, erfand das Modell nicht vom Nullpunkt her. Er bezog sich auf die Riesen- und Zwergenwelten in Jonathan Swifts Vorgängererzählung »Gullivers Reisen» (1726), die ihrerseits die Traktate der Mikroskopie, die Grotesken der »Verkehrte Welt«-Parabeln und die »Coincidentia oppositorum«-Theoreme eines Nicolaus Cusanus (1401–1464) zur Grundlage haben. Man sieht, die mikromegalische Figur blickt wie die mikrokosmische auf eine lange, ruhelose, auch albtraumgestützte Ideengeschichte zurück. Voltaire wurde mit seiner Version jedenfalls zum Pionier einer Aufklärung, die skeptisch nach vorne träumte, insofern sie früh schon begann, über ihre eigenen Prämissen der Identitätsannahmen nachzudenken.

Künstlerische Parallel- und Folgekonzepte solcher paradox-weisen Weltsicht gibt es

---

51 Der Kunsthistoriker Hermann Bauer (1929–2000) erkannte das ästhetische Ambiguitäts-Prinzip auch in der Gestaltlogik des Rocaille-Ornaments, in: Bauer 1962, S. 30, 81 (bezogen auf Voltaire und Goethe).

52 Hier und im Folgenden zitiert nach: Hardt 1908, S. 427, 428.

seit langem. Weil sie in der fantastischen Blickverwandlung ihr ureigenstes Medium besitzen, darin jedem theoretischen Konstrukt überlegen, sind sie für unseren bis ins Wort hinein eng verwandten Mikrologie-Komplex von beträchtlicher Belegkraft.[53] Von der Mikrokosmologie unterscheidet sich die Mikromegalie wesentlich durch eine auf das Identitätsparadox verkürzte Vergleichsbasis. Während im Mikrokosmoskonzept die zu vergleichenden Systeme und Teilsysteme nur über Analogieschlüsse aufeinander beziehbar (und *dann* erst ineinander verkehrbar) sind, gerade wenn die Vergleichsobjekte weit auseinander liegen (Auge – Weltkugel), fallen bei der Mikromegalie die Spannungspole im Hier und Jetzt des vorliegenden Zeichens zusammen: Riesenhaftes und Zwerghaftes sind dann gleichgroß, weil quasi identisch. Nur je nach Perspektive sind sie mal so, mal so bestimmbar. Das Wissen um die andere Möglichkeit muss also in den identifizierenden Blick stets mit eingehen. Und diese Differenz- und Alternativsicht bleibt nicht nur für Fabelwesen bzw. Geistesriesen reserviert, sie kann in besonderen Fällen dem »normalen« Gegenstandgepräge angehören. Im Mikroskop-Bild der Frühaufklärer (Abbildung 121) wird das riesenhaft vergrößerte Insekt, obwohl an sich winzig, beinahe schon zu einer Normalwirklichkeit. Im Kontrast dazu ein Blick ins 20. Jahrhundert: Der Hefezellen-Kosmos (Abbildung 176) schwebt weltraumschiffgroß vor dem Forscherauge auf. Und die Künste halten auf eigene Weise mit. Die rissige Kante eines Farbfeldes bei Barnett Newman (Abbildung 146) verhält sich nicht etwa in Analogie zu Ländergrenzen, sie ist vielmehr »unendlicher Rand«, miniaturisierte Unendlichkeit einer die eigene Körpergröße einsaugenden Existenzempfindung.

Inflationärer noch wird der Vexierblick dann unter filmischen Bedingungen. Die Unterscheidung zwischen Mikro und Makro will nun fast gar keinen Sinn mehr machen, so sehr sie die tradierte Gestaltsymbolik weiterhin prägt. Doch Zoom, Schnitt, Zeitlupe, Einstellungswechsel, Bildfahrt, Bildflug und Montage lassen das Sehen nun nicht mehr statisch »in Ruhe«, jedenfalls nicht mehr so, wie – barocken und impressionistischen Gesamtinszenierungen zum Trotz – Gemälde, Skulptur, Architektur dies im Rahmen des alten Sehens immer vorgegeben haben. Die Ruhe ist dahin. Bewegte Bilder des Films changieren als permanente Schwellung (Close up, Blow up) zwischen pars und totum, langsam und schnell, oben und unten, nah und fern, groß und klein. Die im warmen Großstadtwind schwebenden Plastiktüten in Sam Mendez' Film »American Beauty« nehmen vor dem Kino-Auge (Abbildung 174) die Größe riesen-

53 Von Boschs Phantasmagorien, Arcimboldis Agglomeraten, Hobbes' Leviathan (Bredekamp 2004, S. 75) über das Rocaille-Ornament (Bauer 1962) bis hin zu M. C. Eschers optischen Gestaltvexierungen und Thomas Bayrle, der aus heutiger Sicht zu den künstlerisch bekanntesten Verfechtern einer Mikromegalie zählt (»Es gibt kein groß und klein«), geht eine lange, vielverflochtene Strömung durch.

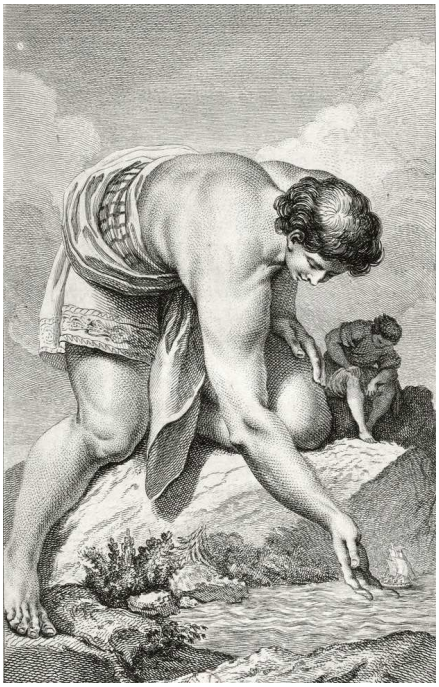

Abbildung 16: Voltaire (1694–1778): Der Riese Micromégas, 1752, Illustration von Charles Monnet (1732–1808), gestochen von G. Vidal, Paris, Französische Nationalbibliothek

hafter Meeresquallen an, und dies, weil und obwohl jedes Auge weiß, wie groß/klein und vor allem: wie trivial Plastiktüten realiter sind. »Mikromegalie« bezeichnet weit aktueller als »Mikrokosmos« ein mit der optischen Präsenz und deren Doppelcodierung spielendes Wechselphänomen, ein im Augenblick des Sehens gegebenes Umschlagen, das den instanzenreichen mikro-/makrokosmischen Vergleichsgang blitzartig verkürzt. Man muss solche Identitätssprünge keineswegs für eine Sache allein des modernen cinematoskopischen »Schock«-Sehens nehmen (dazu später mehr), auch nicht nur jener frühaufklärerischen Irritation, wie sie bei Swift oder Voltaire Maßstäbe setzte. Pendeln wir also noch einmal zwischen kunsthistorischer Rückblende und filmischem Gegenwartsblick. Ein Beispiel aus der Zeit um 1400 lehrt, dass uns das mikromegalische Identitätsparadox grundsätzlich zu allen Zeiten begegnen kann. (Einzelfälle halten sich eben nicht an die Großwetterlage der historischen Systeme!) So empfiehlt um 1390 der Florentiner Maler Cennino Cennini (um 1370–um 1440) in seinem Lehrbuch der Malerei, dass das Studium einer Gebirgslandschaft am Steinbrocken in der Hand beginnen kann. »Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich erscheinen, so nimm große Steine, rau und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt.« (zit. nach: Pfisterer 2002, S. 116) Das Studium des Großen, heißt das, beginnt im Kleinen, an ihm kann und muss sich schon alles zeigen – denn das

Kleine *ist* immer für Augenblicke schon das Große. Die ganze Welt steckt in deinem Kopf oder liegt in deiner Hand, wenn du Künstler bist. Daran fängt alles an, springt alles um. Blickwendende Wahrnehmung braucht den geeigneten Anstoß. Man spricht nicht umsonst vom Stein des Anstoßes, und das meint immer Zwiespältiges. Denn man stolpert wohl über den einzelnen Stein, nie über ein ganzes Gebirge. Andererseits kann auch der kleinste Stolperstein schicksalshafte Modellkraft gewinnen. Deshalb nochmals ein Stein, nun wieder in die filmische Moderne des 20. Jahrhunderts gerollt: In Fellinis »La strada« (Abbildung 148) wird ein zufällig aufgehobener kleiner Kiesel zum Modellanlass für Trost und Verzweiflung (siehe Kapitel 1.11). Jetzt stellt der fragliche Bodenfund kein Mikro-Makro der Gestalt dar, sondern ist ein Sisyphus-Steinchen als Analogie zu Glück und Unglück der Existenz, an Strukturverwandtschaften denkt jetzt aber niemand mehr. Wieder und wieder will der kleine Stein aufgehoben und – wenigstens gedanklich – gerollt werden. So oder so, es ist die Mikrologie, die in alten wie neuen Beispielen Anstöße und Aufschlüsse zur vexierhaften Bezeichnung der Lebenstatsachen findet und dabei Anstöße und Aufschlüsse gibt.

1.6 Kräfte zwischen innen und außen: Keime, Sprossen, Falten, Risse

Relativierungen und Inversionen nimmt man vor, weil man Extreme ausloten, ebenso aber, weil man Normalitäten sichern will. Orientierung und Sicherung, Wandel und Konstanz sind unter Umständen sogar dasselbe. Zu diesen Umständen gehört, dass man nie alles sieht und nicht alles Einzelne ganz; deshalb braucht es das Kleine im Modell. Denn nur im Modell des Ausgewählten und Detaillierten erkennen wir ein »pro« mit Sinn und Zweck: die Anschluss-, Übertragungs- und Stellvertretungsformen im Großkleinen. Im »pro«, nirgendwo sonst, wartet die mögliche Modellhaftigkeit, wirken Meisterschaft und Fantasie, logische Stringenz und poetischer Zauber, existenzielle Tristesse und Schönheit der Form zusammen. Neben den mathematisch-geometrischen helfen die organischen Logismen und Metaphern das Feld der Pro-Strukturen zu bereiten. »Fruchtbar« werden aufs Ganze und fürs Ganze, das ist eine zentrale Metapher dort, wo es um Erweckung und Erweiterung der inneren Vorstellung geht. Das gilt räumlich wie zeitlich. Wenn Lessing etwa vom »fruchtbaren Augenblick« schreibt, meint er das handlungslogische Schlüsselmoment in der Bildhauerei als Gestalt zeitlicher Verdichtung. Aus ihr heraus wird ein Geschehen vorstellbar, das über die materiellen Grenzen des Bildgegenstandes hinausreicht. In ihm sind ein Vorher und Nachher so fixiert, dass sie die Fantasie im Sinne des Themas nach vorwärts und rückwärts anregen, also das Sehen mitdenkend in Bewegung halten und auf diese Weise kreativ machen, zum »Wachsen«, gar zum »Blühen« bringen.[54] Unsicht-

54 Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) hat 1766 den »fruchtbaren Augenblick« ins Zentrum

bares wird in diesem Augenblick sichtbar, Zukunft entspringt aus einer Konstellation der Gegenwart; auch wenn, so wäre hinzuzufügen, die sichtbare Konstellation nur sehr keimhaft »klein« sein mag.[55] Verständlich, dass dieser Vorgang immer schon an den Grenzen der bildlichen und sprachlichen Mittel gesucht und diskutiert worden ist.

Das gesamte Repertoire unserer Gleichnisse lebt daraus, seit alters. So wird im Markusevangelium (4, 31–32) Größtmögliches im Kleinstmöglichen exemplifiziert. Es wird darüber nachgedacht, wie gleichnishaft über das kommende Reich Gottes zu sprechen sei. Die Zukunft des Gottesreichs in den Herzen der Christen wird mit Saat und Wachstum des Senfkorns verglichen. »*Kleinste[s] unter den Samen auf Erden wird zum Größten*«. Prägender als durch solche Bibelstellen konnte keine Verdeutlichungsabsicht jemals wirken.[56]

Ähnlich grundlegend kommen mit »Zeugung«, »Sprießung«, »Wachstum«, »Reifung«, »Verfall« andere Bio-Begriffe der wissenschaftlichen wie poetischen Metaphorik zum Einsatz. Ohne solche Verdichtungen[57] wäre uns weder geistiges noch kommunikatives Tun möglich. Naturtatsachen drängen sich dabei immer wieder zum Vergleich auf, organologische Gleichnisse steuern unsere Auffassungen und Mitteilungen hauptsächlich dort, wo es um die Beschreibung innerer und äußerer Kräfte geht, die analytisch-abstrakt nur schwer darzustellen wären, schon gar nicht in Kürze. So lassen sich etwa über »Spross«, »Falte«[58], »Riss« eigene Sichtbarkei-

---

seiner Laokoon-Analyse (»Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie«) gerückt und den dichtest möglichen Aktionspunkt für die erzählerische Gestaltung im Bild gefordert. »So ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.« Zit. nach und kommentiert in: Gaethgens/Fleckner 1996, S. 254–259. Mit allgemeinerer Auswertung für die Ästhetische Bildung: Koebner 1988, S. 136–162. Mit breitem kunsthistorischen Überblick: Gombrich 1964, S. 40–77.

55 Etwa Goethes »*Lebenspunkt*«, verstanden als punktuelle Ursache einer Wirkung, so der Schlangenbiss in Goethes *Laokoon*-Beschreibung: Lenz 1995, S. 350. Oder als »springender Punkt« bei Schiller (»Der Genius«, 1795): »Jene Zeit […] Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet/ Und verborgen im Ei reget den springenden Punkt.« Auch hier ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis, zugleich aber auch »pointierte« Makro-/Mikrokosmos-Konstellation.

56 »Gleich wie ein Senfkorn, wenn es gesät wird aufs Land, so ist's das kleinste unter den Samen auf Erden, und wenn es gesät ist, so nimmt es zu und wird größer denn alle Kohlkräuter und gewinnt große Zweige, also dass die Vögel unter dem Himmel unter seinem Schatten wohnen können.« Die Stelle wird programmatisch ausgewertet bei: Schuller/Schmidt 2003, S. 17.

57 Kritisch zur biologischen Metaphorik des Entwicklungsbegriffs in der Kunstgeschichte: Kubler 1982, S. 40–42; Suckale 2003, S. 287 ff.

58 Gerade die Falte, und zwar sowohl die Haut-, Papier- wie Textilfalte, ist ein Parade-Mikro der mikrologischen Literatur. Walter Benjamin hat in seiner Berliner Chronik (Benjamin 1972–1999, VI, S. 467 f.) die Erinnerung mit einer *Entfaltung* vom Kleinen ins Kleinste verglichen (wobei er Leporello und Fächer zu Hilfe zieht): »Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche […] und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.« Hier besteht Nähe zur Monadologie Leibniz'. Diese hat H.