

40/41
BAROCK-
BERICHTE

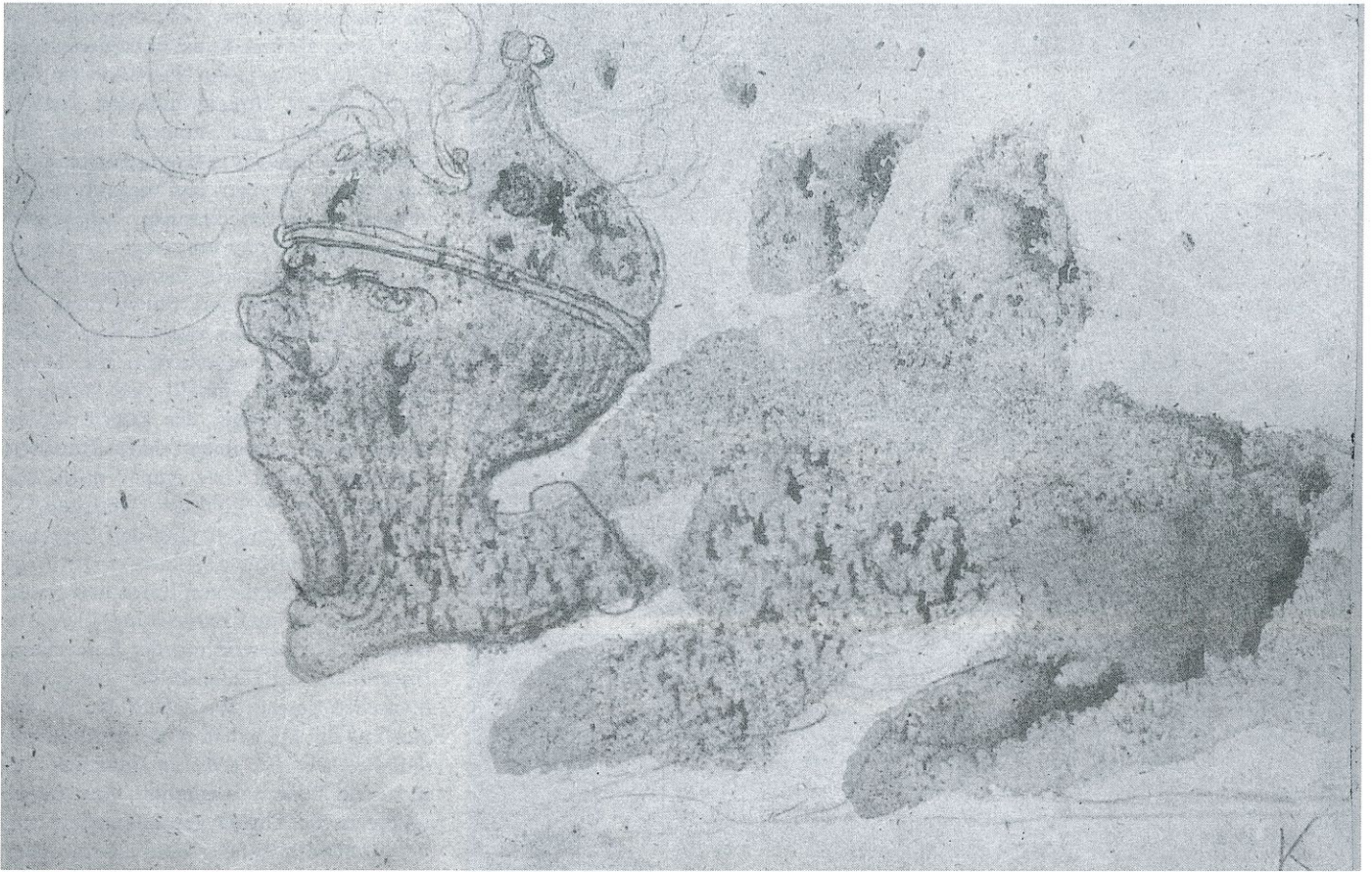


Abb. 1: Pfeifenkopf, in: *Kaffee-Klexbilder. Humoristische Zeichnungen von Wilhelm v. Kaulbach, Michael Echter und Julius Muhr. Leipzig 1881*

Thomas Hensel

Lusus naturae et picturae

Von der Geburt der Kunst aus Kaffeersatz, Gespicienem und Tintensäuen

Als Wilhelm von Kaulbach zusammen mit seinen Assistenten Michael Echter und Julius Muhr im Berliner Neuen Museum die monumentalen Wandgemälde „Kulturentwicklung aller Völker und Zeiten“ auszuführen hatte, kam es um das Jahr 1850 gelegentlich zu gemütlichen Plauderstunden bei Ignaz von Olfers, dem Generaldirektor der Königlichen Museen. Olfers erfreute sich eines besonderen Rufes in der Zubereitung von Kaffee und hatte das Vergnügen, die drei Künstler fast täglich mit ihrem Lieblingsgetränk zu bewirten. Zum Dank dafür hatten diese sich verpflichtet, das Skizzenbuch des gefälligen Wirtes mit humoristischen Einfällen zu bereichern. Da aber das Zeichenmaterial nicht immer von guter Beschaffenheit war, schlug Kaulbach eines Tages vor, statt der Bleifeder Schwefelhölzer und statt der Tusche den natürlichen Umbraton des Kaffees zu benutzen. Nachdem die Künstler in dieser Art eine Anzahl Blätter gezeichnet hatten, kamen sie auf die Idee, dem bloßen Zufall die Anregung zu überlassen. Einige auf ein Blatt Papier ge-

sprengelte Tropfen Kaffees gaben der Phantasie des Künstlers eine Silhouette, aus der er dann „in genialer Weise mit zum Theil köstlichem Humor durchwehte“¹ Zeichnungen schuf, in denen sich das Lokalkolorit des damaligen Berliner Lebens widerspiegelte (Abb. 1).

Die so Ende des 19. Jahrhunderts kolportierte Anekdote über bloßen Zufall und die Phantasie des Künstlers, die Hand in Hand einen „Olebull bei den Kabylen“, einen „Pfeifenkopf“ oder einen „Kakadu“ erschufen,² weist auf einen der bedeutendsten Topoi der Kunsttheorie überhaupt: ‚The Image Made by Chance‘, nach einer berühmt gewordenen Formulierung Horst W. Jansons.³ Tatsächlich hat es kaum eine Epoche und Gesellschaft gegeben, in der nicht über das Phänomen des sogenannten Zufallsbildes, über projektive Imagination oder auch eine Ästhetik der Ambiguität nachgedacht wurde. Als ein ephemeres, in ständiger Verwandlung befindliches Gebilde hat insbesondere die Wolke topische Bedeutung er-

langt, ist sie in ihrer ‚schöpferischen Leistung‘ doch besonders ‚produktiv‘ und läßt den phantasiebegabten Betrachter gleichsam an ihrer malerischen Aktivität teilhaben.⁴ Dies erklärt die bereits in der Antike ausgeprägte Faszination an ihr,⁵ die mit einem nubigenen, aus Wolken geborenen Reiter auf Mantegnas Tafelbild „Der heilige Sebastian“ von circa 1459 in den Rang eines kunstphilosophischen Arguments erhoben wurde,⁶ und bis in die Gegenwart hinein fortlebt.

Nebst den Wolken galten seit der Antike gemusterte edle Steine wie Achate und Onyx sowie polychrome Marmore als Werkstoffe der figurierenden Natur. Die natürlichen Zufallsbilder in den „pietre paesine“ wurden als „a natura depicti“ angesehen, als von der Natur gemalt, und erfreuten sich in der Frühen Neuzeit großer Beliebtheit, die einer „Spekulation über die Kunst der Natur und die Natur der Kunst“ entsprang, „für die Stein und Leben [...] einander überlagern und durchdringen“⁷ (Abb. 2 und 3).

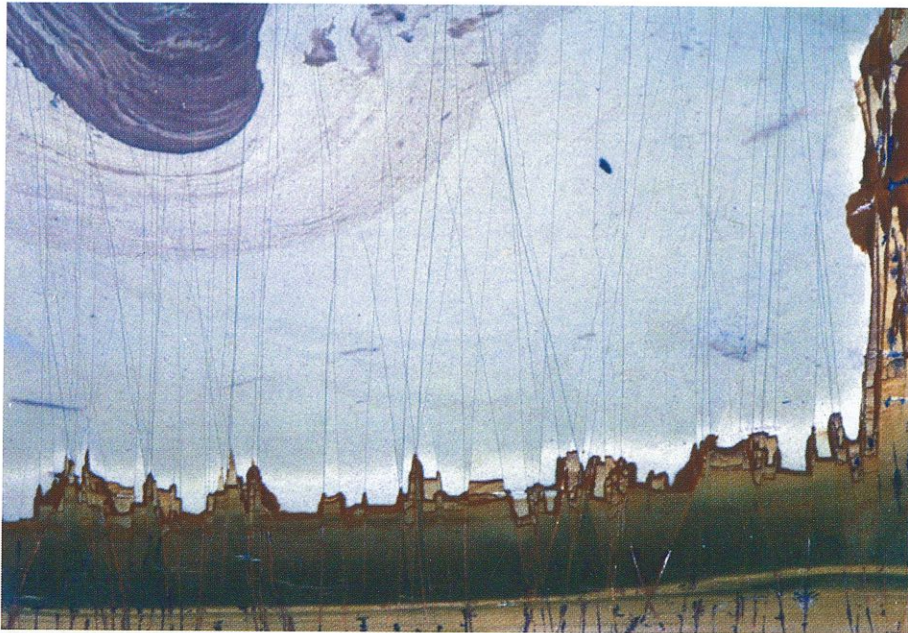


Abb. 2 und 3: Landschaftsstein (Pietra paesina), Toskana

Indem man das Geäder und die Maserungen der Steine bevorzugt zu Landschaften ausmalte, spielte man auf Analogien geologischer Strukturbildung an, und in dem Gewirr von Schatten und Flecken sah man nichts Geringeres als Elementarzustände: den Dampf der Erde und die erstarrten Wirbel ihrer Ausdünstungen. Und nicht selten gar imaginierte man en détail komplexe Ikonographien wie das Bild eines Kruzifixus (Abb. 4). In der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen sogenannte anthropomorphe Landschaften in Mode, welche unter anderem auf den Ovidischen Mythos von der Rekreation des Menschen nach der Sintflut aus den Knochen, mithin den Steinen, der Erde anspielten und eine damals vermutete sym-

pathetische Wechselwirkung zwischen Mikro- und Makrokosmos zum Ausdruck brachten (Abb. 5).⁸

Die Phänomene der Bilder im Stein wurden seit der Antike auch in der Kunstliteratur hervorgehoben und reflektiert. So berichtet Plinius von dem Bild eines Silen, das Steinbrucharbeiter im Inneren eines aufgebrochenen parischen Marmorblocks gefunden hätten,⁹ und Cicero von einem kleinen Panskopf, den Karneades in einem gebrochenen Stein gesehen habe.¹⁰ Im 15. Jahrhundert dann verweist Alberti auf Kentauern sowie Köpfe bärtiger Könige, die man an den Kanten von Marmorbruchstücken entdecken könne. Die Natur selbst, so Alberti, schein sich in solchen Zufallsbildern als

Malerin zu vergnügen – ein Argument, das die Malerei als freie Kunst nobilitieren sollte.¹¹ In „De Statua“ geht Alberti so weit, daß er vor diesem Hintergrund eine Theorie vom Ursprung der Skulptur entwickelt: Man habe Gestalten in Baumstrünken oder Erdschollen gesehen und begonnen, die Figuren zu vervollkommen, indem man etwas wegnahm oder hinzufügte. Und auch in „De Re Aedificatoria“ thematisiert Alberti die Erzeugung und Entwicklung der Künste. Am Ende des zweiten Kapitels des sechsten Buches formuliert er die These, „daß Gelegenheit [Zufall] und Aufmerksamkeit die Erzeuger der Künste waren, Übung und Experiment deren Ernährer; allerdings wuchsen sie empor durch Erkenntnis und vernünftige Überlegung“¹². Albertis Bemerkungen über den Ursprung der plastischen Künste führen zu der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Natur, von Erfindung und Entdeckung.¹³ Der Anfang der Künste wird mit der Entdeckung (inventum) der Zufallsbilder durch den Menschen gesetzt; für Alberti besteht die Leistung des Menschen in der Entdeckung, daß die Natur sich selbst in ähnlichen Formen und Bildern wiederholt, ihre eigene schöpferische Potenz gewissermaßen imitiert. Demnach legt die Natur als eine natura naturans gleichsam eine künstlerische Intention an den Tag, und der Maler, der die Natur als eine ihrerseits malende imitiert, übersteigt in dieser Inversion den Ruhm seiner Malkunst.¹⁴ Damit verschwimmen die Grenzen von „natura“ und „pictura“, beider Spiel erweist sich als verwandt.¹⁵

Neben Wolken und Steinen wurde durch Künstler alles aufgegriffen, was sich als inspirierende Bildquelle eignete, seien es Baumstümpfe, Aschehaufen, fleckige Wände oder Farbkleckse. So überliefert Vasari, daß der auf extravagante Phantasien bedachte Piero di Cosimo Reiterschlagen, seltsame Städte und ganze Landschaften auf Wänden herausgelesen hätte, auf die Kranke gespieen hätten.¹⁶ Solcherart Anregung zur Ausdeutung von Flecken und Mauerwerk war von Leonardo da Vinci ausgegangen.¹⁷ Wie sonst kein anderer Künstler empfiehlt er als eine Kreativitätstechnik das Ausdeuten amorpher Bildquellen: „Ich werde nicht ermangeln unter diese Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen (inventioni) zu wecken. Sie besteht darin, daß du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckst sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Ge-

birgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Ähnliche ein, wie beim Klang der Glocken, da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest. / Achte diese meine Meinung nicht gering, in der ich dir rate, es möge dir nicht lästig erscheinen manchmal stehen zu bleiben und auf Mauerflecken hinzusehen oder in die Asche im Feuer, in die Wolken, oder in Schlamm und auf andere solche Stellen; du wirst, wenn du sie recht betrachtest, sehr wunderbare Erfindungen in ihnen entdecken. Denn des Malers Geist wird zu solchen neuen Erfindungen durch sie aufgeregt, sei es in Kompositionen von Schlachten von Tier und Mensch, oder auch zu verschiedenen Kompositionen von Landschaften und von ungeheuerlichen Dingen, wie Teufel und dergleichen, die angetan sind, dir Ehre zu bringen. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach.¹⁸

Ein Vergleich der kunsttheoretischen Überlegungen Leonardos mit denjenigen Albertis lenkt das Augenmerk auf Schwierigkeiten des Konzeptes ‚Zufallsbild‘. De facto steht die Theorie Albertis nicht auf einer Stufe mit jener Leonardos. Nach Alberti liegt dem Anfang der Künste von Seiten des Menschen nicht eine Erfindung (*inventio*), sondern eine Auffindung oder eine Entdeckung (*inventum*) von natürlichen Figuren zugrunde. Während Albertis These des natürlichen Ursprungs der Kunst die objektive Präsenz des Bildes in der Materie voraussetzt, verortet Leonardo den Ursprung der Zufallsbilder im Betrachter und geht sogar so weit, Parallelen zu ähnlichen Phänomenen akustischer Natur herzustellen. „He turns a passive experience into an active tool for the artist, associated with the will and with an aesthetic intention.“¹⁹ Das Wissen um die aktive Rolle des Betrachters bei der Wahrnehmung hatte sich bereits bei Philostrat angekündigt,²⁰ verdichtete sich im 18. Jahrhundert etwa bei Alexander Cozens und wird im 19. Jahrhundert zum Paradigma ästhetischer Produktion und Rezeption. Die Bewusstwerdung der aktiven Rolle des Betrachters oder, modern formuliert, der Subjektivität des Blicks, die das Bild erst eigentlich konstituiert, manifestiert sich schließlich prominent in Victor Hugos Experimenten mit Tinte und Kaffeesatz oder in den Klecksographien Justinus Kerners, „Tintensäue“ genannt (Abb. 6).²¹ Um das Verhältnis von Zufall und Intention, natürlichen Gegebenheiten und künstlich



Abb. 4: Interpretierende Nachzeichnung natürlicher Steinmaserung als Kreuzifix, in: Oligerus Jacobaeus; *Museum Regium*, Taf. XI, Fig. I, Kopenhagen 1696

produzierten Artefakten als Potenzen, die an der Entstehung eines jeweiligen Bildes maßgeblichen Anteil haben, differenziert fassen zu können,²² reicht das Konzept ‚Zufallsbild‘ nicht aus. Diesem Problem läßt sich mit einer Typologie begegnen.²³ Selbige unterscheidet Zufallsbilder, Versteckte Bilder und Potentielle Bilder. Zufallsbilder sind nicht-intentionale Bilder, zu denen auch die natürlichen Bilder wie Wolken oder Steine gezählt werden können.²⁴ Die Grenze zwischen natürlichen und künstlichen Bildern verschwimmt, wenn der Mensch an der Entstehung derselben beteiligt ist, wie es etwa bei der bespötenen Wand Piero di Cosimos der Fall ist. Versteckte Bilder sind intentionale Bilder, die auf das Ver- respektive Entbergen eines bestimmten Sachverhaltes zielen, nicht auf die Möglichkeitsbedingungen eines Sichtbarmachens von Bildern überhaupt oder einer Stimulierung der Imagination selbst. Sie kaschieren in der Regel einen zensurgefährdeten Inhalt. Ist ein solches Bild erfolgreich enthüllt, dann steht sein Sinn fest. Versteckte

Bilder, zu denen auch die anthropomorphen Landschaften gehören, sind also determiniert, nicht ambig oder unbestimmt. Potentielle Bilder schließlich sind intendiert durch den Künstler, für ihre Realisation indessen auf den Betrachter angewiesen. Sie fordern eine aktive Beteiligung desselben und sensibilisieren ihn genau dafür. Potentielle Bilder wie Kerners Klecksographien zeichnen sich durch Ambiguität und Unbestimmtheit aus, welche die Repräsentation als solche betreffen, und sind grundsätzlich instabil und metamorphotisch. Nicht determiniert, stellen sie sich erst in der Kollaboration von Künstler, Werk und Betrachter her.

Wie so oft sind es Marginalien, welche die Quintessenz jener Initialzündungen von Kunst deutlich machen. In dem französischen Montagespiel „Un Sage dans les Nuages“ wird die Idee der aus sich selbst heraus Figuren hervorbringenden, proteischen Wolke pervertiert, insofern als dort der Weise Sokrates – und bloß dieser – nur dann in den Wolken erscheint, wenn ein



Abb. 5: Johann Martin Will (1727-1806), *Anthropomorphe Landschaft*, Kupferstich, Augsburg um 1780

Spieler die künstlich segmentierte Natur auf die einzig passende Weise zusammenmontiert (Abb. 7).²⁵ Ähnlich verfährt eine Postkarte aus der Zeit des Ersten Weltkriegs mit dem Topos des amorphen Mauerwerks, das hier auf den zweiten Blick als ein tatsächlich gezeichnetes erkennbar ist (Abb. 8). Auch in diesem Fall bedarf es einer technischen Anweisung, um den Erzfeind am Boden liegen zu sehen: „Karte nach links auf hohe Kante stellen. Die Trümmer des Hauses bilden einen Kopf französischen Typs.“ Und nicht zuletzt zeigen schon die Kaffeeklecksbilder Kaulbachs, Echters und Muhrs, daß Kunst nur aus bloßem Zufall und der Phantasie eines Künstlers oder Betrachters entstehen kann.

Anmerkungen:

- (1) Kaffeeklecksbilder. *Humoristische Handzeichnungen* von Wilh. v. Kaulbach, Echter und Muhr. Nach den im Besitz der Königl. National-Galerie befindlichen Originalen, in Lichtdruck reproducirt von W. Frisch, Leipzig 1881.
- (2) Siehe ebenda.
- (3) Siehe Horst W. Janson, *The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought*, in: Millard Meiss (Hg.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 Bde., New York 1962, Bd. 1, S. 254-266, und Bd. 2, S. 87 f.; sowie ders., *Chance Images*, in:

Philipp Wiener (Hg.), *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1973, Bd. 1, S. 340-353.

(4) Vgl. Andreas Thielemann, *Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht*, in: Michael Rohmann / Andreas Thielemann (Hg.), *Michelangelo. Neue Beiträge. Akten des Michelangelo-Kolloquiums, veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln*, 7.-8. November 1996, München / Berlin 2000, S. 17-92, hier: S. 45.

(5) Siehe etwa Lucretius, *De Rerum Natura*, IV, 129-140; Plinius d. Ä., *Naturalis Historiae*, II, 61.

(6) Siehe jüngst Andreas Hauser, *Andrea Mantegnas „Wolkenreiter“*. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?, in: Gerhart von Graevenitz / Stefan Rieger / Felix Thürlemann (Hg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder (Literatur und Anthropologie 7)*, Tübingen 2001, S. 147-172 (mit Lit.).

(7) Jurgis Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984 (französische Originalausgabe 1957), S. 64. Zu Bildern im Stein und anderen Zufallsbildern siehe ebenda, S. 54-89; Heinz Laden-dorf, *Zur Frage der künstlerischen Phantasie*, in: Ders. / Horst Vey (Hg.), *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*,

Köln 1960, S. 21-35; Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960, S. 154-169; Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mailand 1983, S. 103-112; Hans Holländer, *Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur*, in: Karin Orchard / Jörg Zimmermann (Hg.), *Die Erfindung der Natur*. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Freiburg i. Br. 1994, S. 114-122; Hans Ulrich Reck, *Aleatorik in der bildenden Kunst*, in: Peter Gendolla / Thomas Kamphusmann (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a. M. 1999, S. 158-195; James Elkins, *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York 1999, insbesondere: S. 177-230; Giacomo Berra, *Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43 (1999), S. 358-419; sowie Lorraine Daston / Katharine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, Frankfurt a. M. 2002 (amerikanische Originalausgabe 1998), S. 301-354. Zum epistemologischen Zusammenhang siehe auch Paula Findlen, *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 292-331; sowie Horst

Bredenkamp, *Antikensehsucht und Maschinelnglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Überarbeitete Neuausgabe, Berlin 2000, S. 20 f. und 66 f.; sowie jüngst grundlegend Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002; und Raphael Rosenberg, *Jenseits der Mimesis (1600-1900). Eine Archäologie des ungegenständlichen Bildes*, Freiburg i. Br. (Typoskript der Habilitationsschrift) 2003 (jew. mit Lit.).

*Siehe Horst Bredenkamp, *Die Erde als Lebewesen*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 9 (1981), S. 5-37, insbesondere: S. 5-8; sowie Gamboni (wie Anm. 7), S. 37-41. – Am Rande sei ein eigentümliches Motiv hingewiesen, das den hier abgebildeten anthropomorphen Landschaften gemeinsam ist und eine genetische Abhängigkeit derselben voneinander wahrscheinlich macht. In allen vier Landschaften nämlich ist das ‚Auge‘, genauer: ‚Iris‘ und ‚Pupille‘, des liegenden Kopfes als eine Zielscheibe gebildet, auf die ein Schütze eine Gewehrkugel abfeuert. Es liegt nahe, diese Relation als eine Allegorie des Wahrnehmungsvorganges selbst zu betrachten. Nicht nur mag hier auf die Theorie des Lichtstrahls, im Gegensatz zu der älteren des Sehstrahls, angespielt werden – zumal in der diagrammatischen Paarung der Landschaft mit der Darstellung einer camera obscura; auch wird hier bereits ein Topos umspielt, der in der postmodernen Medientheorie prominent geworden ist: „Die Funktion der Waffe ist zunächst die Funktion des Auges: Visieren.“ Paul Virilio, *Die Ent-Täuschung. Logistik der Wahrnehmung: vom Krieg der Töne und Bilder*, in: *Lettre International* 12 (1991), S. 16-18, hier: S. 18.

(9) Siehe Plinius d. Ä., *Naturalis Historiae*, XXXVI, 14.

(10) Siehe Cicero, *De Divinatione*, II, 21, 48 – hier bereits verknüpft mit dem Topos der Wolkenbilder und der Auffassung, daß die Bildhauerei nichts anderes tue, als im Stein bereitliegende Bilder freizulegen.

(11) Siehe Alberti, *De Pictura*, II, 28. Zu Personifizierungen der ‚malenden Natur‘ siehe Mechthild Modersohn, „Hic loquitur Natura“ – Natur als Künstlerin. Ein „Renaissancemotiv“ im Spätmittelalter?, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 10 (1991), S. 91-102.

(12) Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*. Florenz 1485. *Index verborum* (Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München 6), bearb. von Hans-Karl Lücke, 4 Bde., München 1975-1979, Bd. 4, S. 94: „Sit non ab re quod aiunt artium parentem fuisse casum / atque aduersionem. Alumnus usum atque experimentum: cognitione uero atque ratiocinatione excruisiss.“ Deutsche Übersetzung von Oskar Bätschmann, Einleitung. Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei, in: Leon Battista Alberti, *De Statua / De Pictura / Elementa Picturae*, lat.-dt., hg., eingeleitet, übers. und

kommentiert von Oskar Bätschmann / Christoph Schaublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 13-140, hier: S. 32.

(13) Siehe ebenda, S. 31-36; sowie Riccardo Pacciani, *Aspetti dell'imitazione dalla natura fra Quattrocento e Cinquecento*, in: Marcello Fagiolo (Hg.), *Natura e artificio*, Rom 1979, S. 14-54.

(14) Vgl. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, S. 368.

(15) Zum Terminus „*lulus naturae*“ siehe Findlen (wie Anm. 7).

(16) Siehe Sharon Farmor, *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, London 1993, S. 13-37.

(17) Siehe Thielemann (wie Anm. 4), S. 49 f.

(18) Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus 1270

(Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 18), übers. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. 1, S. 125 (§ 66).

(19) Gamboni (wie Anm. 7), S. 30. Siehe auch Robert Zwijnenberg, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci. Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge 1999, S. 60-65.

(20) Siehe Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana. The Epistles of Apollonius and the Treatise of Eusebius*, mit englischer Übersetzung von Frederick C. Conybeare, 2 Bde., Cambridge (Mass.) 1960, S. 172-179 (II, xxii). Philostrat erklärt ausdrücklich, daß es der Mensch sei, der diese Bilder in die Wolken projiziere. In der Folge betont Mitte des 16. Jahrhunderts zum Beispiel Anton Francesco Doni in seinem Traktat „Disegno“ (Venedig

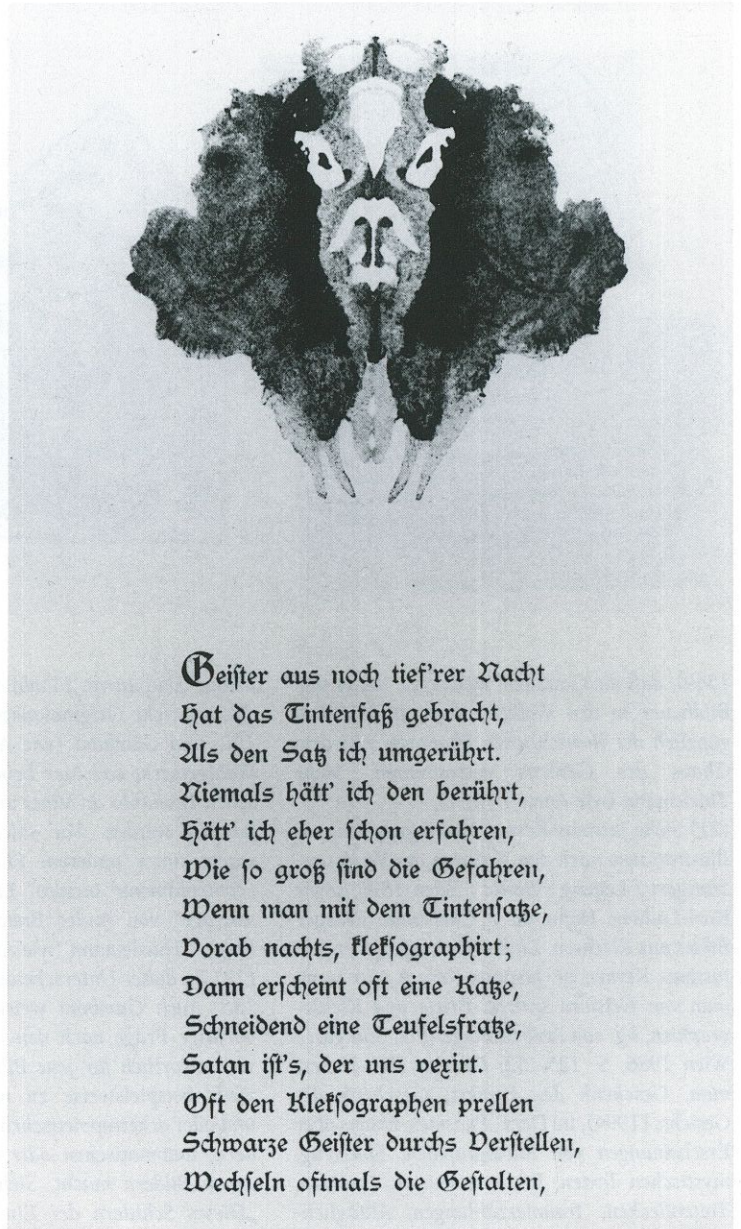


Abb. 6: Justinus Kerner (1786-1862), *Tintensäue*, in: *Klefsographien*, Stuttgart 1890

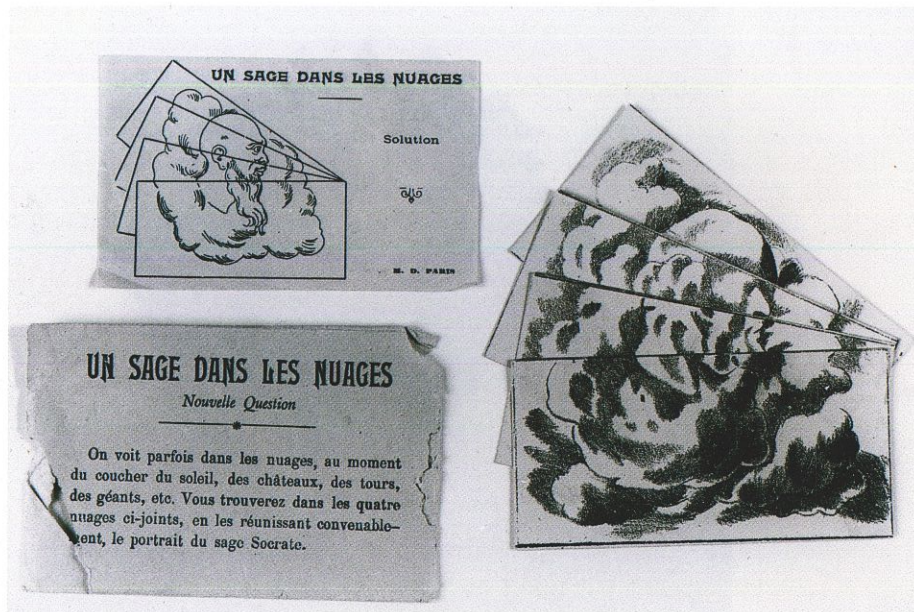


Abb. 7: Un sage dans les nuages, Montage-
spiel, Frankreich um 1900
Bei einer bestimmten Kartenabfolge erscheint
Sokrates im Wolkenspiel

1549), daß die Gestalten, welche die Maler und Bildhauer in den Wolken sähen; in Wahrheit gänzlich der menschlichen Phantasie und dem Chaos des Gehirns entstammten. Siehe Thielemann (wie Anm. 4), S. 45.

(21) Siehe Justinus Kerner, Kleksographien, mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers, Stuttgart / Leipzig / Berlin / Wien 1890; sowie Karl-Ludwig Hofmann / Christmut Praeger, Bilder aus Klecksen. Zu den Kleksographien von Justinus Kerner, in: Justinus Kerner, Nur wenn man von Geistern spricht. Briefe und Kleksographien, hg. von Andrea Berger-Fix, Stuttgart / Wien 1986, S. 125-152; Georges Didi-Huberman, Geschenk des Papiers, Geschenk des Gesichts (1994), in: Ders., Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglich-

keiten, Skulpturen, Filmbildern ..., Köln 2001 (französische Originalausgabe 1998), S. 174-190; und Gamboni (wie Anm. 7), S. 56 f. – Wohlgemerkt soll hier keine Kontinuität zwischen Leonardo da Vinci und der Moderne behauptet werden. Vor solchen Kurzschlüssen warnt unter anderem Philippe Junod, Vom „componimento inculto“ Leonardos zum „œil sauvage“ von André Breton, in: Graevenitz/Rieger/Thürlemann (wie Anm. 6), S. 133-146. (22) Zu dieser Unterscheidung siehe ebenda, S. 135. Auch Gamboni weist zu Recht auf die wichtige Frage nach dem Agens hin, das als verantwortlich für jene Bilder gilt und sie jeweils beispielsweise zu natürlichen Bildern und/oder acheiropoietischen Bildern, Zufallsbildern, automatischen oder unbewußt entstandenen Bildern macht. Siehe Dario Gamboni, „Dieses Schillern der Eindrücke freute mich

...“. August Strindberg und unabsichtliche Bilder im Paris der 1890er Jahre, in: Graevenitz/Rieger/Thürlemann (wie Anm. 6), S. 173-186, insbes.: S. 173.

(23) Siehe Gamboni (wie Anm. 7), S. 16-20.

(24) "Chance" is merely the adopted name of an unidentified author. In this sense, 'accidental images' can also be seen as natural, miraculous or automatic, depending on the agency to which they are attributed. Or they can be seen in a more neutral way as non-intentional images." Ebenda, S. 16.

(25) Siehe Barbara Krafft, Bilder verstecken – Bilder entdecken. Eine Sehreise entlang den Klippen des Augenscheins, in: Bodo von Dewitz/Werner Nekes (Hg.), „Ich sehe was, was Du nicht siehst!“ Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes, Göttingen 2002, S. 268-279 und S. 425 f., insbes.: S. 269 f.

Abb. 8: Postkarte aus dem 1. Weltkrieg, Vexierbild – Links verbirgt sich ein Soldatenkopf



Anschrift des Verfassers:

Thomas Hensel M.A.
Wissenschaftl. Mitarbeiter, Fächergruppe
Kunst- und Medienwissenschaften, Bereich
„Theorie und Archäologie der Medien im
Kunstkontext“
Kunsthochschule für Medien Köln
Peter-Welter-Platz 2
D 50676 Köln
hensel@khm.de