

Rainer Guldin

„Eine Wolke von Zukunft“.

Zur nubigenen Einbildungskraft in Vilém Flussers Werk¹

„Nun strahlt aber jedes Phänomen unendlich viele Tendenzen aus, es ist eingehüllt in eine Wolke von Zukunft. Das eben macht es konkret, daß es ein Kern ist, um den herum sich unzählige Möglichkeiten lagern“

Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*

In der *Vom Projizieren* betitelten Einführung zu Vilém Flussers unabgeschlossenem Buchprojekt *Vom Subjekt zum Projekt*, wird das Denken in post-modernen Zeiten als bodenloses, nebulöses Unterfangen bezeichnet. Wir haben, so Flusser, den Glauben und das Vertrauen in die „Solidität der Dingwelt, der dinglichen Welt“² endgültig verloren. Den Weg von der Renaissance in die Gegenwart hinein rekapituliert Flusser als doppelte Infragestellung, zweifache Auflösung des Festgefühten, kurz, als zunehmende Entdeckung der allgemeinen Gültigkeit eines Prinzips des Wolkigen. „Das numerische Denken ist im Verlauf der Neuzeit immer tiefer in die Dinge vorgedrungen, aber statt auf einen Grund zu stoßen, hat es die Dinge zu Nebelschwaden aufgelöst, die im Nichts schweben. Aber das ist noch nicht das Entscheidende. Während es sich über die Dinge beugte, hat es sich selbst zu im Nichts schwebenden Nebelschwaden aufgelöst. Dieser gespenstische Vorgang wird beschönigend ‚Aufklärung‘ genannt, wobei man Nebel mit Klarheit verwechselt.“³ Diese zwei konvergierenden und einander implizierenden Tendenzen haben gezeigt, dass Subjekt und Objekt die gleiche numerische, d. h. punktuelle Struktur besitzen. Dadurch zerfallen sie in „Partikelschwärme“.⁴

Dies ist ein Gedankengang, den Flusser schon sehr früh in seinem Erstling *Das Zwanzigste Jahrhundert* in Zusammenhang mit dem Buddhismus entwickelt hatte.⁵ Der Bud-

¹ Dieser Essay beruht auf dem 2009 erschienenen Text „Wolkenformationen [...] aus dem Dunst der Möglichkeiten. Zur nubigenen Einbildungskraft“. Dieser Text ist inzwischen schon seit mehreren Jahren vergriffen und nur noch antiquarisch erhältlich. Ich danke dem Walther König Verlag für die Möglichkeit, ihn in leicht abgewandelter, ergänzter und aktualisierter Form hier wieder veröffentlichen zu können.

² V. Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt*, Bollmann Verlag, Bensheim und Düsseldorf, 1994, 11.

³ Ebd., S. 11-2.

⁴ Ebd., S. 10.

⁵ V. Flusser, *Das Zwanzigste Jahrhundert. Versuch eine subjektiven Synthese*

dhismus löst den Menschen von den „Fesseln der Dinge“⁶. Wir erkennen, das alles, was wir als Ich bezeichnen, letztlich Nicht-Ich ist, „das scheinbar innerste Ich, erweist sich als ein *Nullpunkt* [meine Hervorhebung]“⁷ Flussers Wortwahl erinnert an den späteren Begriff der Nulldimensionalität.

Einen zweiten, früheren Hinweis auf diese spezifische Vorstellung befindet sich im Kapitel *Lücken* aus *Lob der Oberflächlichkeit*, einer um 1983 entstandenen, unabgeschlossenen Vorarbeit zum späteren *Ins Universum der Technischen Bilder*. Oberflächen. Lücken. Punkte. Unser Universum und unsere Wahrnehmung davon, so Flusser, zerbröckeln, zerbröseln zusehends. Wellen zerstäuben zu Gischt und zerfallen in Tropfen, Sanddünen werden vom Wind zu Körnern zerrieben, Wolken lösen sich in Eiskristalle und Wassertropfchen auf. Ein allseits empor tauchendes „Universum der Punkte“ ein „Gewirr von Atomen und Bits, von Partikeln und Intervallen [...]“⁸ Eine gespenstische Atmosphäre, aus der es kein Zurück mehr gibt. „Das Gruseln“, so weiter Flusser, „ist die uns Menschen eigene Stimmung.“⁹

Dieser neuen, aus Partikeln bestehenden Welt begegnet man auch auf Fernsehschirmen und Computermonitoren. Die dort auftauchenden gespensterhaften Gestalten sind „zu Formen geballte Punkte.“ An der Erscheinungsform neuer Medien lassen sich somit neue Denkmöglichkeiten ablesen. Die Gesten von Videokünstlern, Filmemachern, Fotografen und Computer-Programmierern zeugen zudem von einer radikal anderen Art des Projizierens von Modellen. Im Universum der technischen Bilder ist dieses nicht mehr ein Schneiden und Kleben, ein Collagieren also, sondern ein Einbilden, d.h. eine programmierende und informierende Geste, welche die im Nichts umherschwirrenden Punkte durch Tastendruck zu Gestalten formt. Die Computerisierung der Geste des Modellierens führt uns vor Augen, worum es dabei geht: um ein „Komputieren von Punk-

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-das-20-jahrhundert.pdf>, S. 211. Vgl. dazu auch den Auszug „Das Weltbild der Vedanta“ (ebd. S. 105-116) sowie Rainer Guldin, „Die Dimension der Leere. Vedanta und Buddhismus in Vilém Flussers *Das Zwanzigste Jahrhundert* beide in dieser Ausgabe von *Flusser Studies*.

⁶ Flusser, *Das Zwanzigste Jahrhundert*, S. 212.

⁷ Vgl. dazu R. Guldin, „Ich habe gegen Pathos zu kämpfen gehabt [...]“ Zur Entstehung und Bedeutung von Vilém Flussers *Das Zwanzigste Jahrhundert. Versuch einer subjektiven Synthese*, in *Flusser Studies* 20, Dezember 2015 <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guldin-das-zwanzigste-jahrhundert.pdf> S. 23-4.

⁸ V. Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit*. Für eine Phänomenologie der Medien, Bollmann Verlag, Bensheim und Düsseldorf, 1993, S. 11.

⁹ Ebd., S. 11.

ten.“¹⁰ In diesem veränderten Kontext äußert sich der Versuch, zum Konkreten zurückzufinden, welcher nach Flusser die ganze Medienevolution von Anfang an bestimmt, als eine Geste des Raffens und Ballens. „Modelle sind Watteballen, welche aus dem Nichts herausgeklaut werden. Dieses Wattige, Wolkige, zugleich Unfaßliche und Unbegreifliche, aber auch leicht Formbare und Wandelbare an unseren Modellen erklärt das existentielle Klima, in welchem wir da sind. Wir wandeln in Nebelschwaden.“¹¹ Diese Metapher ist im ‚Blur Building‘, das die beiden amerikanischen Architekten Elisabeth Diller und Ricardo Scofidio¹² für die expo.02, die Schweizerische Landesausstellung um den Bieler- und Neuenburgersee verwirklichten, eine Realität geworden, die der Besucher am eigenen Leib erfahren kann (Abbildung 1).



Abb. 1: Diller und Scofidio, Blur Building, 2002

Durch die Geste des Ballens verwandelt sich das unförmige zu Wahrscheinlichkeit tendierende Punktegeschwirr in ein Möglichkeitsfeld, aus dem unwahrscheinliche Gebilde zusammengesetzt werden können. Der mit dem Zufall gegen die Notwendigkeit spielende

¹⁰ Ebd., S. 43.

¹¹ Ebd., S. 43. Vgl. dazu R. Guldin, Cotton Wool. On Flusserian Methodology and Terminology, in *Flusser Studies* 22 <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guldin-cotton-wool.pdf>

¹² Vgl. dazu Ph. Ursprung, Weißes Rauschen. Elisabeth Diller und Ricardo Scofidios Blur Building und die räumliche Logik der jüngsten Architektur, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften*, 3/2001, S. 5.15.

und damit die negentropische Grundtendenz des Kosmos negierende Erfinder von Modellen sitzt nunmehr an einer Klaviatur, die es ihm ermöglicht, „aus dem Schwarm der Möglichkeiten einige [so] herauszuheben“, dass er sie zu Formen verdichten kann. Es geht dabei nicht um ein Finden schon vorgegebener Strukturen des Möglichkeitsfeldes, sondern um ein Erfinden, ein Ein-Bilden: „ein zufälliges Zusammenballen“ und „’Wahrscheinlich-Machen’ von Möglichkeiten.“ Wie spukhafte ephemere Gestalten des Zufalls, welche durch die einbildende Tätigkeit des Modellierenden ins Leben gerufen werden, ziehen sich diese Wolken zusammen und verflüchtigen sich wieder. „Wie unwahrscheinliche Wolkenformationen tauchen diese Formen aus dem Dunst der Möglichkeiten auf, um sich notwendigerweise wieder darin aufzulösen.“¹³ Flusser unterscheidet hier zwischen dem Auftauchen und Vergehen von Wolken und verbindet sie mit dem Zufall bzw. der Notwendigkeit. Unwahrscheinlich sind diese eingebildeten Punkteballungen, weil sie für etwas Unerwartetes stehen und sich somit gegen die entropische Grundtendenz der inneren und äußeren Natur wenden. Damit stehen sie zugleich für einen Akt der Freiheit, die Flusser als Absicht gegen das Wahrscheinlichwerden im Tod versteht. Das notwendige sich Auflösen, andererseits, deutet auf die grundsätzliche Hinfälligkeit und Fragilität menschlicher Erzeugnisse hin, auf das, was Flusser die Unausweichlichkeit des Scheiterns bezeichnet hat. Flusser berührt damit zwei essentielle Aspekte des Phänomens: Wolken überraschen durch ihren unerwarteten Gestaltenreichtum, der immer wieder zu neuen Interpretationsleistungen herausfordert und stehen zugleich für das Flüchtige und Vergängliche.¹⁴

Ein dritter Text, welcher einige der hier erwähnten Elemente aufnimmt und weiter-spinnt, ist Flussers *Vampyroteuthis infernalis*. Das teuflisch Spukhafte ist in der Gestalt des hinterlistigen, äußerst beweglichen und mit vielfachen Tentakeln ausgerüsteten Vampyroteuthis angelegt. Ein chimärisches Weichtier mit ungewissen beweglichen Konturen, der in einer flüssigen immateriellen Welt lebt (Abbildung 2). Ein flüchtiger unförmiger wolkenartiger Fleck. Einem Vampir gleich fächelt er sich flüssige Nahrung zu, die er wie ein Strudel in sich aufsaugt. Hier ist das von programmierten Apparaten geleistete Einbilden und Modellieren Fleisch geworden

¹³ Flusser, Lob der Oberflächlichkeit, S. 44.

¹⁴ Zur Kulturgeschichte der Wolke vgl. R. Guldin, Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken, Kadmos Verlag, Berlin, 2006.



Abb. 2: Louis Bec, *Protospone Mex (Kruptoïdones)*

Der Vampyroteuthis lebt uns eine mögliche Zukunft vor. In der Informationsgesellschaft, so Flusser, wird sich der Mensch immer mehr „im Ausarbeiten neuer, immaterieller Informationen“ verwirklichen, „d.h. in jener Tätigkeit, die ‚Verarbeitung von Software‘ genannt wird. In diesem Kontext verweist ‚Soft‘ fraglos auf ‚Weichtiere‘.“¹⁵ Der Kopffüßler, welcher in dunklen ozeanischen Tiefen lebt, verfügt über eine Reihe von Drüsen, mit Hilfe derer er auf seine Umgebung reagiert und einwirkt. Eine davon ist das Divertikulum, ein Sack, der ihm dazu dient, Sepia in seine Umgebung zu schleudern, um sich dann in deren Schatten zu entziehen. Diese „im Wasser schwebende Wolke“ dient aber, so Flusser, nicht nur der Irreführung von Feinden. Man hat [...] beobachtet, dass mit dem Vampyroteuthis verwandte Arten „eine Sepiawolke mit ihren Tentakeln modulierten, um ihre eigenen Körperumrisse darin zu kopieren“, wodurch der Verfolger die Wolke für den Körper des Oktopus halten soll, was diesem die Zeit gibt zu entweichen. Die Wolke steht hier im Zeichen des Betrugs. Das Entscheidende aber ist woanders zu suchen. Flusser geht es auch hier um das Überraschende, das eine zusätzliche Interpretationsleistung vom Betrachter verlangt. Tatsächlich muß dieses Modulieren auch als eine Übertragung von

¹⁵ V. Flusser und L. Bec, *Vampyroteuthis infernalis*. Eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste, European Photography, Göttingen, 1993, S. 57.

vampyroteuthischen Informationen auf die Sepiawolke verstanden werden, bei der für „uns unentzifferbare Gestalten hergestellt werden.“¹⁶

Wie die drei zitierten Passagen belegen, verwendet Flusser das Bild der Wolke¹⁷ in sehr unterschiedlichen diskursiven Kontexten: Um zu einer philosophischen Aussage über die fundamentale Konsistenzlosigkeit der dinglichen Welt und der Realität des Subjekts zu gelangen, zur Beschreibung der Funktionsweise digitaler Bildgebungsverfahren und um über einige mögliche epistemologische, existentielle und ästhetische Folgen der Kommunikationsrevolution zu spekulieren, die auf das Auftauchen der neuen digitalen Medien zurückgeht. Er benützt somit die punkthafte, beliebig formbare Gestalt der Wolke, um Aussagen innerhalb beschränkter Wissensbereiche zu formulieren und zugleich um eine umfassende Diagnose der gegenwärtigen Lage anzustreben. Die Wolke, so Flusser, ist zum Modell der Gegenwart geworden, weil sich die Wirklichkeit selbst als wolkig erwiesen hat.

Damit sind einige wesentliche Aspekte der nubigenen Einbildungskraft, so wie ich sie hier beschreiben will, angesprochen: Methodenpluralismus, Interdisziplinarität und zugleich ein Anspruch aufs Ganze. Die nubigene Einbildungskraft operiert bewußt auf der Grenze von Kunst, Philosophie und Literatur, Kybernetik und Meteorologie, Natur- und Geisteswissenschaften. Mehr noch: sie strebt gezielt deren Vermischung und Durchdringung an sowie deren Zusammenfassung in einer noch zu bestimmenden globalen umfassenden Sichtweise. Diesen Anspruch haben all jene gepflegt, die sich mit ihr beschäftigen haben. Lukrez, Leonardo da Vinci, Wolfgang von Goethe, Michel Serres und auch Vilém Flusser, der diese Tradition zwar nicht zu kennen scheint, aber implizit aufnimmt und teilweise auch umdeutet und überschreitet.

Welche Attribute der Wolke sind für Flussers weitgehend metaphorische Verwendung des Begriffs von Bedeutung? Zuerst einmal das Immaterielle, Flüssige und Epheme-

¹⁶ Ebd., 45. In der portugiesischen Version des Textes geht Flusser auf weitere Aspekte ein. „Os seus tentáculos não são freados pela nuvem de sépia, como o são os dedos humanos pela pedra [...]. Seria erro pensar que em tal processo se estabelece *feedback* entre nuvem e tentáculos, como o *feedback* entre o mármore e os dedos. E isto não por ser a nuvem plástica e efêmera, e o mármore duro e permanente. Mas por ser a nuvem secreção do próprio Vampyroteuthis, e o mármore estranho ao homem. A nuvem não fascina o Vampyroteuthis, como o mármore fascina o homem, porque a nuvem não é estranha. O Vampyroteuthis é fascinado ao modelar a nuvem, tanto quanto é fascinado o homem ao modelar a mármore, mas o Vampyroteuthis é fascinado pelo efeito que a nuvem modelada vai ter sobre outro Vampyroteuthis. Seu fascínio não é objetivo, mas intersubjetivo (V. Flusser, *Vampyroteuthis infernalis*, Sao Paulo 2011, S. 114-6).

¹⁷ Vgl. dazu auch den Beitrag von Sarah K. Stanley „FujiApparatus“ in ders Nummer von *Flusser Studies*.

re sowie das Zusammentreffen von Unfaßbarkeit und Formbarkeit. Wolken sind letztlich unbestimmbar, weich und nachgiebig wie Watte, und zugleich unbegrenzt knet- und modellierbar wie Plastilin oder Teig.¹⁸ Hinzu kommen das Gespenstische und Trügerische nebulöser Formationen sowie das Punktuelle und die damit verbundene Vorstellung des Ballens als eines Herausklaubens und Verdichtens unwahrscheinlicher Gestalten aus einem Möglichkeitsfeld. Wolken dienen schließlich zur Umschreibung einer völlig neuen, technisch implementierten Einbildungskraft, welche sich über den in Repräsentationstheorien angelegten epistemologischen Dualismus deutlich hinwegsetzt: Wolken sind eingebildete Oberflächen aus Punkten. Sie verbergen nichts. Dieser Aspekt spielt auch in der Geschichte des nubigenen Prinzips eine zentrale Rolle. Obwohl in der abendländischen Tradition die Wolke vor allem als Schleier gedeutet wurde, welcher das Sakrale vom Profanen trennt und die Sicht auf Wesentlicheres verstellt, läßt sich gerade an ihr im Zusammenhang mit der nubigenen Einbildungskraft eine über längere Zeit hinweg abgespaltene und verdrängte Denktradition nachbuchstabieren, die sich gegen ein dualistisches Verständnis der Realität und dem damit zusammenhängenden Repräsentationscharakter von Kunst wendet.

Worin liegt aber überhaupt die Aktualität einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Einbildungskraft? Wie Bernd Hüppauf und Christoph Wulf in ihrem programmatischen Vorwort zum Sammelband *Bild und Einbildungskraft* festhalten, fällt bei der „neue[n] Diskussion über die *Wiederkehr der Bilder* [...] eine Lücke auf: Von der Einbildungskraft ist nicht die Rede.“¹⁹ Was man feststellen kann, ist eine allgemeine Verwissenschaftlichung der Bildtheorie, die vor allem auf die zunehmende Bedeutung der Neurowissenschaften und der Kognitionstheorie zurückzuführen ist. Der rein technische Charakter der neuen digitalen Bilder und die Art und Weise, wie diese unsere Sehgewohnheiten verändern, haben zu Begriffen geführt, welche die Frage nach der Subjektivität nicht mehr stellen. „Von der Einbildungskraft zu sprechen ist“ daher, „gemessen an den Semantiken der entstehenden Bildwissenschaften entweder ein Anachronismus oder eine Provokation. [...] Was könnte unter solchen ungünstigen Bedingungen die Rede von der Einbildungskraft zu einer produktiven Provokation werden lassen?“²⁰

¹⁸ Vgl. dazu Ch. Gänshirt, *Werkzeuge für Ideen. Einführung ins architektonische Entwerfen*, Birkhäuser Verlag, Basel, Boston und Berlin, 2007, S. 88f.

¹⁹ B. Hüppauf und Ch. Wulf (Hrsg.), *Bild und Einbildungskraft*, München, 2006, S. 11.

²⁰ Ebd., S. 41.

Ich möchte versuchen, diese Frage von zwei Seiten her anzugehen. Einmal durch eine Rekonstruktion der Tradition der nubigenen Einbildungskraft. Diese steht für ein spielerisches, kreatives Verfahren, welches sich für das Auftauchen von Gestalten aus dem Formlosen interessiert, für markante Umrisse, bedeutungsvolle Fleckenmuster, signifikante abstrakte Oberflächen und punktartige modellierbare Möglichkeitsfelder, womit zugleich die wesentlichen Abschnitte genannt sind, die ich im Folgenden durchspielen möchte, ohne damit eine strikt lineare Abfolge suggerieren zu wollen. Zum anderen möchte ich diese Rekonstruktion mit Flussers Begriff einer neuen, an digitale Verfahren gebundenen nubigenen Einbildungskraft kurzschließen. Damit ließen sich mögliche Berührungspunkte zwischen einer Subjektivität und Spontaneität betonenden Sicht kreativen Schaffens einerseits und einer auf digitale Verfahren setzenden Form des Schöpferischen andererseits aufzeigen. Flussers Verwendung des Begriffs Einbildungskraft jedenfalls siedelt sich bewußt jenseits eines rein technischen Verständnisses an. Sie bezieht, gerade über das Bild der Wolke, einen Moment der Unbestimmtheit und Unschärfe in die Bildproduktion und -rezeption ein. Damit werden die theoretischen Abstraktionen der computergenerierten graphischen Darstellungen in einen diffusen Nebelschleier getaucht, in ein „akustisches Rauschen“, welches „diverse Möglichkeiten der Bildgebung durch den Betrachter“²¹ ermöglicht und dadurch die interpretierende kreative Leistung der Einbildungskraft wieder aktiviert.

Die gespenstischen Gestalten, die aus den Computer-Bildschirmen auftauchen, nennt Flusser signifikanterweise Chimären, was an Kentauren, Drachen und andere aus den Wolken geborene Gestalten gemahnt. Auf diese Erzeugnisse einer neuen, durch Apparate gesteuerten Einbildungskraft möchte ich am Ende zurückkommen, vor allem in Hinblick auf die von Hüppauf und Wulff aufgeworfenen Fragen. Vorauszuschicken wäre hier noch, dass Flussers Interesse für die nubigene Einbildungskraft nicht von deren schöpferischen, subjektiven Seite oder der Bedeutung der Wolke als Bildgenerator ausgeht, sondern von seiner Beschäftigung mit dem Bildbegriff und der Geste des Einbildens.

Stoff der nubigenen Einbildungskraft sind nicht nur die amphibischen Wolken selbst, sondern alles Amorphe, Formlose und Zerfließende. Zum Beispiel: Flecken.²² Hinzu kommen die Momente des Zufälligen und Unerwarteten, die auch in Flussers Darstellung

²¹ Ebd., S. 17.

²² Vgl. dazu auch J.-C. Lebensztejn, *L'art et la tache*. Introduction à la 'Nouvelle méthode' d'Alexandre Cozens, Epinal, 1990.

eine zentrale Rolle einnehmen, sowie das Ambivalente und Mehrdeutige. Die hybriden, halb-menschlichen und halb-tierischen Kentauren, Kinder des durch die Wolke getäuschten Ixion und der Nephele, werden im Mythos ebenfalls als *nubigenae*, aus den Wolken generierte bezeichnet. Gegenstand und Methode kontaminieren sich dabei gegenseitig: Das unbestimmt Fließende der nubigenen Einbildungskraft ist nicht nur dem vor ihr Erschaffenen eigen, auch der Art und Weise ihres Operierens haftet etwas Unfaßbares, Wolkiges an.

„For me“, schreibt der amerikanische Maler Sam Francis, „all thoughts come in clouds; a thought is in a sense a cloud – like a possibility cloud.“²³ Francis malte flockige Farbzellen²⁴ und praktizierte eine wolkige Art und Weise des Farbauftrags, wie zum Beispiel in *White Painting*, das 1950-51 entstand (Abbildung 3). Seine Clusterbilder operieren mit Zellformen aus durchscheinendem Weiß, wobei das eigentliche Bild aus den weißen Leinwandflächen besteht, auf das die Farbflocken den Blick freigeben: Ein Spiel auf der Grenze von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.



Abb. 3: Sam Francis, *White Painting*, Öl auf Leinwand, 1950-1

²³ Sam Francis ... this permanent water, Ausstellungskatalog Mendrisio (Museo d'arte) 1997, Mailand, 1997, S. 55, zitiert nach J. Stückelberger, *Blicke ins Unendliche. Wolkenbilder des 20. Jahrhunderts*, Basel 2002 (unveröffentlichtes Typoskript), S. 254, Fußnote 5.

²⁴ Vgl. ebd., S. 268.

Die Erfindung von Neuem vollzieht sich im Dunstigen, Dunklen, Rätselhaften. Dies gilt auch für den Schreibprozeß. In dem ziemlich wahrscheinlich in den 70er Jahren verfaßten, unpublizierten Essay *The Gesture of Writing* spricht Flusser von den gestaltlosen, dem Schreibakt vorangehenden Intuitionen als nebulösen Gebilden, in denen sich erste noch unbestimmte Gedanken wolkenartig verdichten. „There are some thoughts which begin to take a very nebulous shape within me. [This] shape is a tendency toward one of the languages at my disposal.“ Flusser nennt diese unförmigen Gestalten „proto-thoughts“²⁵, Möglichkeitskeime einer noch in Sprache und Schrift zu fassenden Vorstellung.

Man kann der Einbildungskraft nicht nur etwas Wolkiges und Unbestimmbares attestieren, die Beschäftigung mit deren nubigenen Seite stellt zudem ein privilegiertes Feld für eine Darstellung ihrer Bedeutung im Laufe der Zeit dar. So laufen, beispielsweise, das zunehmende Interesse für Wolken zur Herausbildung von Strategien der Bildfindung und Bildgenerierung und die Konjunktur der Einbildungskraft als einer schöpferisch ernst zunehmenden Erscheinung um 1800 weitgehend parallel.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, auf den ich hier nicht näher eingehen kann, ist das mit dem Wolkigen und Nebulösen stets ineingesetzte Moment der Unschärfe.²⁶ Dieses spielt im Werk Abraham Moles', den Flusser in den 1970er Jahren in Frankreich näher kennenlernte, eine zentrale Rolle. In *Les sciences de l'imprécis* – Die Wissenschaften vom Ungenauen – benützt Moles an verschiedenen Stellen das Bild der Wolke als Beispiel ungenauer, unscharf gegebener Gegenstände. Die sogenannten exakten Wissenschaften „erzählen uns nie von dem, was ungenau ist, fluktuierend, sich verändert und nur annähernd wiederholt.“²⁷ Moles definiert drei unterschiedliche Kategorien des Unpräzisen, von denen die erste für diesen Zusammenhang besonders relevant ist. Es sind all jene Gegenstände, die diffuse oder sich mit der Zeit verändernde Konturen aufweisen. Oft handelt es sich dabei um meteorologische Phänomene, wie zum Beispiel das Mikroklima einer kleinen Stadt. Flus-

²⁵ V. Flusser, *The Gesture of Writing* (unpubliziertes Typoskript), S. 10.

²⁶ Vgl. dazu auch W. Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin, 2003 und B. Hüppauf, *Zwischen Imitation und Simulation – Das unscharfe Bild*, in: *Bild und Einbildungskraft*, hg. von B. Hüppauf und Ch. Christoph München, 2006, S. 254-277.

²⁷ A. Moles, *Les sciences de l'imprécis*, Seuil, Paris, 1995, S. 14.

ser hat dem Unschärfen im Zusammenhang mit dem Fotografen Bernard Plossu einen Essay gewidmet, der direkt an Moles' Buch anschließt.²⁸

Umriss

Gaston Bachelard hat versucht, die Stofflichkeit der Imagination anhand der vier Elemente einzufangen und dadurch unterschiedliche Aspekte einer kreativen Einbildungskraft herauszuarbeiten. In *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* hat er auch den Wolken ein Kapitel gewidmet. Das spielerische Entdecken von skurrilen und bizarren Gestalten in Wolkenformationen wird als eine verantwortungslose Tagträumerei beschrieben, die es ermöglicht, die Verwandlung selbst zu erträumen. Die endlose Wandelbarkeit von Wolken und die damit einhergehende Unmöglichkeit ihrer definitiven Bestimmung führen nicht in eine Wahrnehmungskrise, sondern sind Anlaß zu einem leichtfüßigen, unbesorgten, kindlichen Spiel mit den Formen. Das ephemere durch die Vorstellungskraft beliebig manipulierbare Wolkenmaterial aktiviert dabei eine ganz spezifische Seite unserer Einbildungskraft. Da die Wolken sich auf der Grenze zum Immateriellen ansiedeln, bieten sie keinen Widerstand. Sie sind wie Watte, die so leicht und gefügig ist, dass sie sich selbst hervorbringt. Der Träumende, so Bachelard, ist ein „modeleur de nuages“²⁹, in seiner Welt fügt sich das ganze Universum seinem übersteigerten Willen und seiner ungezügelter Imagination. „Die Träumerei – wie sie oft bei Kindern vorkommt – befiehlt dem sich verändernden Phänomen, indem es diesem einen Befehl erteilt, den es bereits ausgeführt hat oder sich anschickt, wahr zu machen. ‚Großer Elefant! Strecke deinen Rüssel‘, sagt das Kind einer sich streckenden Wolke. Und die Wolke gehorcht.“³⁰

Damit ist neben der spielerisch verantwortungslosen Seite auch ein anderer ins Übermaß neigender Aspekt benannt, den man auch der Einbildungskraft selbst zum Vorwurf gemacht hat. Diese wurde in der abendländischen Tradition oft mit Geringschätzung betrachtet und als gefährliches mit der Idolatrie verbundenes Vermögen aufgefaßt, was die Forderung nach Begrenzung und Bezähmung zu rechtfertigen schien. So

²⁸ Vgl. dazu V. Flusser, Die Wissenschaft des Ungenauen, in: V. Flusser, Standpunkte, European Photography, Göttingen, 1998, S. 227-229.

²⁹ G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, 1996, S. 242.

³⁰ Ebd. 239-40.

weist der byzantinische Gelehrte aus dem 11. Jahrhundert Michael Psellus in seiner Beschreibung wuchernder Wolkenformationen auf deren gefährlich bedrohliche Seite hin. Bären und Drachen würden dabei auftauchen und wieder im Nichts verschwinden, den Körpern von Dämonen vergleichbar, die jede beliebige Form annehmen könnten. Gemeint sind damit natürlich auch die Verführungskraft einer entfesselten Imagination und die Exzesse unkritischer Bilderbetrachtung. Da sich diese Träumereien zudem noch auf der schwer bestimmbaren Grenze von Phantasie und Selbstbetrug ansiedeln, stellen sie eine Herausforderung an intellektuelle Klarheit und Bestimmtheit dar.

Kant spricht an verschiedenen Stellen seines Werks von den Gefahren, die in solchen zufällig entdeckten Phantasiebildern lauern. Er spricht von Verblendung und hypochondrischen Dünsten, ohne jedoch direkt auf das Motiv der Wolke einzugehen. In seinem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* aus dem Jahr 1764, greift er hingegen einen anderen verwandten Topos auf. „Wenn wir nach dem Erwachen in einer lässigen und sanften Zerstreuung liegen, so zeichnet unsere Einbildung die unregelmäßigen Figuren etwa der Bettvorhänge, oder gewisser Flecke einer nahen Wand zu Menschengestalten aus, wovon wir aber das Blendwerk den Augenblick wenn wir wollen zerstreuen.“³¹

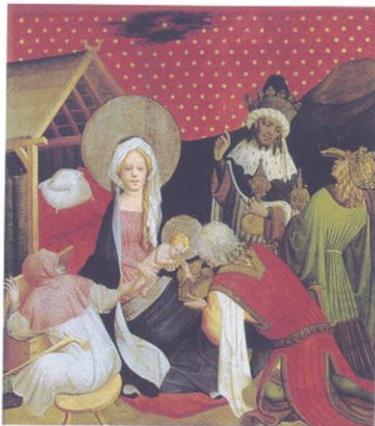
Fleckenmuster

In der Geschichte der nubigenen Einbildungskraft als eines projektiven schöpferischen künstlerischen Verfahrens verläuft die Rezeption von Flecken und Wolken als Zufallsbilder weitgehend parallel. Das hat verschiedene Gründe. Beide, Flecken und Wolken, haben etwas Ungestaltiges, undefiniert Amorphes. Beide haben darüber hinaus mit dem Beliebigen und Akzidentellen zu tun. Zudem wurden Wolken aufgrund ihrer undeutlichen Umrisse schon früh mit Farbflecken ineinsgesehen. In Aristoteles' *Meteorologie* beispielsweise spielt die Form der Wolke nur insofern eine Rolle, als sie mit dem Phänomen der Widerspiegelung von Farben in Zusammenhang gebracht wird. Wolken sind nur dazu imstande, diffuse Farbflecken wiederzugeben und entziehen sich dadurch der Ordnung des Figurativen und der klaren Linienführung.

³¹ Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden, Darmstadt 1983, I, 884 zitiert nach H.-G. von Arburg, Dämonische Signaturen aus dem Tintenfass. Justinus Kerners Kleksographien und die ‚Zufallsbilder‘ der Natur, in: Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften, hg. von H.-G. von Arburg, M. Gamper u. U. Stadler, München, 2001, S. 43.

Dies hat, wie Damisch aufgezeigt hat, dazu geführt, dass innerhalb des westlichen Kodex der Malerei über Jahrhunderte hinweg das Graphische der Zeichnung als Versuch der Nachahmung der Realität dem rein Farblichen stets deutlich vorgeordnet wurde. Durch diese Subordination stellte sich beim Gebrauch von Farbe daher immer auch die Frage nach den Umrißlinien.

Ein treffendes und zugleich erstaunliches Beispiel für die frühe Verwandtschaft von Wolke und Fleck findet sich auf einer Altar-Tafel des deutschen Malers Meister Francke aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abbildung 4). Am oberen Bildrand, auf einem blutrot gehaltenen, tapetenartigen Himmel, auf dem in regelmäßigen Reihen goldglitzernde Sterne hin geheftet worden sind, prangt ein unordentlicher, bräunlicher Farbfleck (Abbildung 5), aus dessen Mitte ein einzelner unbeweglicher Stern hervorschimmert. Der formlose Wolkenlappen durchbricht die geometrische Zweidimensionalität des Bildes und führt ein beunruhigendes Moment weltlicher Kontingenz ein.



*Abb. 4: Meister Francke, Die Heiligen
Drei Könige beten das Jesuskind an,
Thomas-Altar 1424-1436, Malerei auf
Eichenholz*



Abb. 5: Detailansicht: Wolkenfleck

Ein weiterer Grund für die parallele Konjunktur von Wolken und Flecken innerhalb der abendländischen Geschichte der Kunst ist ihre vergleichbare Funktion als Auslöser der Einbildungskraft und Transformatoren der ästhetischen Erfahrung. Einer der ersten, der sich mit diesem Thema beschäftigt hat, ist H. W. Janson. In seinem 1961 veröffentlichten

Essay *The ‚Image Made by Chance‘ in Renaissance Thought* weist er auf einige Ursprungsmomente der nubigenen Einbildungskraft und deren spätere Folgen hin. Erste Hinweise auf Wolken als Zufallsbilder findet man in Aristoteles' *Meteorologie*, Plinius *Historia Naturalis* und Lukrez' *De rerum natura*, der sie mit Riesen vergleicht und Bergen und unförmigen Felsblöcken. Trotz dieser frühen Hinweise findet sich aber erst gegen Ende der klassischen Antike eine ausführliche Abhandlung zur Bedeutung von Wolken und Zufallsbildern in Hinblick auf die künstlerische Produktion von Malern und Bildhauern.³² In Philostrats fiktionaler Lebensdarstellung des Apollonius von Tyana aus dem Jahr 237 n. Chr. stößt man auf einen Dialog zwischen Apollonius und seinem Schüler Damis, die auf einer Reise nach Indien das Problem der Mimesis in der Kunst diskutieren. Aufgabe des Künstlers sei es, so Damis auf die Frage seines Meisters hin, alle möglichen Farben zu mischen, um damit nicht nur prachtvoll glitzernde Oberflächen herzustellen, sondern die Natur so nachzuahmen, dass die Betrachter die dargestellten Gegenstände wiedererkennen könnten.

„Aber“, wendet darauf Apollonius ein, „was für eine Bewandnis hat es mit den Dingen, die wir am Himmel sehen, wenn die Wolken treiben: Zentauren und gehörnte Antilopen, Wölfe oder Pferde? Sind diese auch Werke der Nachahmung? Ist Gott ein Maler, der sich so die Zeit vertreibt?“ Wolkengestalten, folgern darauf beide, sind nicht göttlicher Natur, wodurch zugleich eine wichtige Wurzel der nubigenen Einbildungskraft durchtrennt wird – d.h. deren Entstehung aus Wahrsagerei und Magie –, sondern Produkte des Zufalls, denen wir allein aufgrund unserer Neigung zur Nachahmung einen Sinn verleihen. Die Kunst der Nachahmung ist daher zweifältig: sie besteht einerseits „in der Herstellung von Nachahmungen mit Hilfe von Hand und Geist“, und andererseits „in der Schaffung von Bildern mit dem Geist alleine.“³³ Das beweist, „daß alle, die ein Werk der Mal- oder Zeichenkunst betrachten, selbst die Gabe der Nachahmung besitzen müssen und daß niemand einen gemalten Hengst oder Stier verstehen könnte, der nicht wüßte, wie solche Geschöpfe wirklich aussehen.“ Es ist also gerade die Betrachtung der Wolken, dieser Ur-Projektionsfiguren der menschlichen Phantasie, die lehrt, daß alle Formen, auch jene, die uns ein für alle mal festzustehen scheinen, erst dann sichtbar werden, wenn der Betrachter von ihnen schon Kenntnis hat.

³² Vgl. dazu E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart und Zürich, 1978, S. 206-224.

³³ Zitiert nach ebd., S. 207.

Obwohl man in der zitierten Passage eine deutliche Aufwertung der Imagination gegenüber der Imitation feststellen kann, und Philostrat die Einbildungskraft als die Fähigkeit bestimmt, regelmäßige Gestalten ins Zufällig und Amorphe hineinzulesen, gelingt es ihm nicht, daraus ein schöpferisches Prinzip für die künstlerische Tätigkeit zu entwickeln, wie dies zu einem späteren Zeitpunkt Alberti und Leonardo getan haben. Denn, was den wahren Künstler ausmacht, ist nicht die visionäre Kraft, die alle besitzen und bei Zufallsbildern und Gemälden gleichsam wirksam wird, sondern die Fähigkeit, Bilder handwerklich herzustellen.

Der Text, in dem der Topos des Zufallsbildes zu einem Ursprungsmythos der künstlerischen Produktivität avanciert, ist Leon Battista Albertis um 1464 entstandener Traktat *De Statua*. Alberti weist darin darauf hin, dass man in spezifischen von der Natur geschaffenen, unförmigen Gegenständen, einem Baumstumpf oder einer Erdscholle, Züge, *lineamenta*, entdecken könne, die bloß geringer Veränderung bedürften, um eine deutlich erkennbare Gestalt anzunehmen. In Albertis *Della Pittura* ist ebenfalls die Rede von Kentauern und bärtigen Königen, die man in zerborstenen Marmorblöcken entdecken könne. Alberti, so Janson, sei sich jedoch der vollen Reichweite seiner Intuition nicht bewußt gewesen. Seine Deutung erstreckte sich nicht auf zeitgenössische Kunstpraxen und schließe die Malerei aus.

Diese Erweiterung des Prinzips wurde von Leonardo da Vinci geleistet, der zudem viel deutlicher herausarbeitete, dass die Zufallsbilder nicht objektiv im vorgefundenen Material angelegt sind, sondern durch die Einbildungskraft des Künstlers erst in dieses hineingelesen werden, wie dies auch bei Flussers Geste des Ballens der Fall ist. So schreibt er dazu: „Ich habe in den Wolken und an Mauern schon Flecken gesehen, die mich zu schönen Dingen verschiedenster Art anregten; wengleich diesen Flecken für sich in ihren einzelnen Teilen jegliche Vollkommenheit fehlte, mangelte es ihnen nicht an Vollkommenheit in ihren Bewegungen und sonstigen Wirkungen.“³⁴ Obwohl in Leonardos Werk an mehreren Stellen die künstlerische Bedeutung von Zufallsbildern behandelt wird, finden sich keine Spuren dieser Methode in seinem malerischen und zeichnerischen Oeuvre. Dies hat wohl damit zu tun, dass die Rolle des Zufallsbildes als diffuser Rohstoff, bloß darin bestand, erste kreative Anregung zu sein, die durch nachträgliche imaginative

³⁴ Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg. von A. Chastel, München, 1990, S. 386.

Ausarbeitung zum fertigen Werk geformt wurde. In einer weiteren Passage wirft er daher Botticelli vor, Zufallsbilder nicht als Ausgangspunkt gesehen, sondern als das Werk selbst mißverstanden zu haben, wodurch jedoch der künstlerische Prozeß mit seiner rein materiellen Voraussetzung verwechselt werde. Der authentische Künstler müsse eine intime Kenntnis der inneren Struktur der Dinge und ein umfassendes technisches Können besitzen. „Es stimmt wohl, daß man in einem solchen Flecken verschiedene phantastische Gebilde dessen sehen kann, was man in ihm suchen will, das heißt Menschenköpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Felsenklippen, Meere, Wolken, Wälder und andere ähnliche Dinge mehr [...]. Aber mögen diese Flecken auch deine Phantasie anregen, so lehren sie dich doch in keiner Weise, wie man eine Einzelheit ausarbeitet.“³⁵

In dieser ersten Version des nubigenen Prinzips geht es somit noch vor allem um ein spontanes Entdecken von Zufallsformationen, das im Dienste der Repräsentation steht, um eine weitgehend noch gezügelte und gezähmte, der Mimesis untergeordnete Phantasie. Auch die Verwendung von nubigenen Zufallsbildern innerhalb von Gemälden spielt eine äußerst marginale Rolle. Den spielerischen Auswüchsen der Imagination kommt dabei die Rolle einer geheimen Signatur zu. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen.



Abb. 6: Andrea Mantegna,
Martyrium des Hlg. Sebastian, 1460



Abb. 7: *Detailansicht: Wolkenreiter*

³⁵ Ebd., S. 212.

In Mantegnas *Martyrium des Heiligen Sebastian*³⁶ (Abbildung 6), welches auf das Jahr 1460 datiert wird, findet sich in der oberen linken Ecke eine Wolke, die das Bild eines Reiters³⁷ enthält (Abbildung 7). Aufgrund seiner Größe und Positionierung kann es sich dabei nur um spielerisches Beiwerk handeln, das als Verweis auf die Phantasie und Geschicklichkeit des Künstlers verstanden werden kann oder sich als kleines komplizenhaftes Signet an den Kenner und interessierten Liebhaber richtet, in diesem Fall vielleicht an den Auftraggeber des Bildes.

Die Wahl des Reiters könnte eine diskrete Anspielung auf das mit den Wolken verknüpfte Motiv des Kentauren sein. Weitere Beispiele dieses Verfahrens finden sich Mantegnas *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (1502) (Abbildung 8 und 9) und im Deckenfresko der Camera degli Sposi aus dem Palazzo Ducale von Mantua, diesmal in Form von verschiedenen im Bildhintergrund schamhaft angebrachten Wolkengesichtern und Wolkenköpfen, die sich dem aufmerksamen Betrachter als eine Art bizarrer himmlischer Chiffre enthüllen.



Abb. 8: Andrea Mantegna, *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, 1502

³⁶ H. W. Janson, 'The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought', in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von M. Meiss, New York, 1961, S. 262ff.

³⁷ Vgl. dazu S. Bogen, 'Wolkenreiter und Doppelpfeil – Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas', in: *Bildgrammatik*, hg. von K. Sachs-Hombach und K. Rehkämper, Magdeburg, 1999, S. 187-206.



Abb. 9: Detailansicht: Wolkenköpfe

Meist sind es mehr oder weniger klar erkennbare aufgeplusterte Profile, die sich aus dicht gestaffelten Cumulus-Formationen herauschälen. Bedeutungsträchtiger, wobei es sich aber um eine einsame Erscheinung handelt, ist hingegen die Figur eines sprungbereiten Wolkenlöwen in einer von Raffael und seinen Schülern gemalten Schlacht an der Milvischen Brücke in der Sala di Costantino im Vatikan. Parallel dazu finden sich kleine Löwenköpfchen auf der goldenen Pferddecke Konstantins, der in dieser entscheidenden Schlacht den Sieg davontrug. Dadurch wird eine symbolische Brücke zwischen dem irdischen Geschehen und dem göttlichen Willen geschlagen.

In seinen Künstlerviten berichtet Vasari von Piero di Cosimos Interesse für bedeutungsvolle Flecken. Dieser hatte die Angewohnheit, sich vor alten Mauern aufzuhalten, auf die Kranke gespuckt hatten. Aus den palimpsestartigen mehrfarbigen Speichel- und Blutgebilden beschwor seine Phantasie allerlei Pferdeschlachten, verzauberte Städte und ferne unbekannte Länder. Dasselbe Verfahren wendete er bei den Wolken an. Zufallsbilder im Sinne Albertis finden sich auf Di Cosimos um 1500 entstandenem Bild *Die Entdeckung des Honigs*, das einen extravagant geformten Weidenstamm vorführt (Abbildung 10) und erneut angedeutete Wolkenprofile in oberen rechten Bildecke (Abbildung 11). In seinem *Bildnis der Simonetta Vespucci* (1480) entspannt sich für den aufmerksamen Betrachter ein diskretes, aber um so wirksameres Hin und Her zwischen dem Profil der jungen Frau im Vordergrund und den mehrfachen Wolkenprofilen im Hintergrund (Abbildung 12). Ein bildhafter Dialog, der in beide Richtungen gelesen werden kann, als allmähliche Auflösung oder Festigung der Umrisse.



Abb. 10: Di Cosimo, *Die Entdeckung des Honigs*
Detailansicht: Weidenstamm, um 1500



Abb. 11. Detailansicht: *Wolkenprofile*



Abb. 12: Piero di Cosimo, *Bildnis der Simonetta Vespucci*, 1480

Es wäre hier noch zu fragen, welche Beziehung zwischen den angeführten Beispielen eines spielerischen Umgangs mit wolkenartigen Zufallsbildern und der von Damisch hervorgehobenen Undarstellbarkeit der Wolken innerhalb des perspektivischen Raumes bestehen könnte. Die Erfindung des linearen perspektivischen Raums im 15. Jahrhundert koinzidiert zeitlich mit der Wiederentdeckung und Neuformulierung der nubigenen Einbildungskraft als künstlerisches Prinzip. Brunelleschis Entwurf setzt voraus, dass eine illusionistische Repräsentation der Wirklichkeit nur dann zu erreichen ist, wenn sich alle dargestellten Gegenstände an einem klar definierbaren Ort befinden und durch ihre Umrisse von dem flachen Hintergrund abheben. Der dadurch konstruierte euklidische geometrische Raum besteht allein aus Linien, Flächen und Volumen. Alle Phänomene, welche die Homogenität dieses Raumes durchkreuzen, gefährden dessen Anspruch auf Einheitlichkeit und drohen, den illusorischen Schleier der Repräsentation zu zerreißen: Rauchfahnen, Dampf, Dunst und Wolken sind konturlose Gegenstände, ohne eindeutig darstellbare Oberfläche. So wiederholt sich hier, wenn auch in anderer Form, der ursprüngliche Ausschluß des Unförmigen, Fleckigen und Farbigen zugunsten der klaren Linie und unformen Fläche.

Als nicht integrierbares Grenzphänomen sind die Wolken aber zugleich das verborgene Gesetz des perspektivischen Systems und dadurch ein Zeichen des darin angelegten Unsichtbaren. So könnten die hier angeführten Beispiele, obwohl letztlich der Linie und dem perspektivischen Raum unterworfen, auch im Sinne eines geheimen das System von innen her subvertierenden Codes verstanden werden. Diese systemsprengende Kraft des Nubigenen, die dem Flecken und der Wolke zugleich innewohnt, konvergiert um 1800 mit einer Wiederentdeckung und Neubewertung der Einbildungskraft, was zu einer Reihe von bedeutenden Umschichtungen führt.

Oberflächen

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlicht der englische Landschaftsmaler Alexander Cozens *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, das auch eine Reihe von Vorlagen für Wolken- und Himmelsdarstellungen enthält (Abbildung 13). Die darin vorgeschlagene Methode des *blotting*, der generativen Kleckse-

rei³⁸, ist als eine Bildfindungsstrategie³⁹ im Dienste des Zeichnens von Landschaften zu verstehen. Auf zuvor zerknülltes und wieder glattgestrichenes Papier werden Tintenkleckse angebracht, die als Kompositionsgrundlage für eine Skizze dienen, die zum Schluß säuberlich ausgearbeitet werden soll. Vom Naturstudium über die Abstraktion gelangt man wieder zum Bild einer Landschaft.

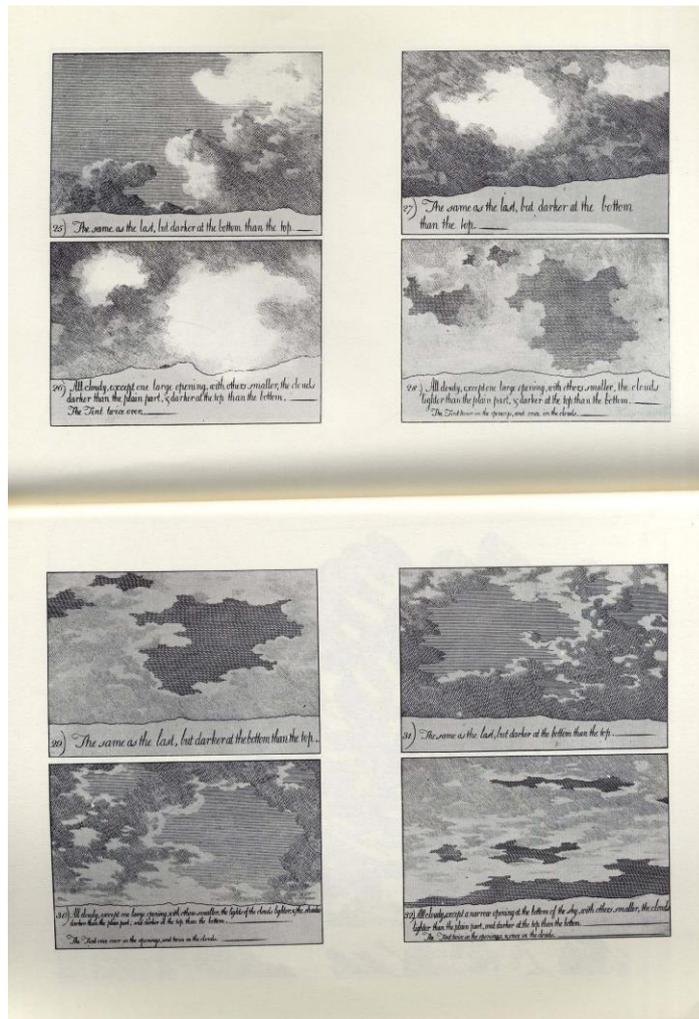


Abb. 13: Alexander Cozens, *Third and Fourth Kind of Composition of Sky*, 1785

Das zerknautschte Papier erinnert dabei an Albrecht Dürers Kissenbilder, einer Reihe von Federzeichnungen, die 1493 vor seiner Italienreise entstanden sind. In den Falten und Runzeln

³⁸ Vgl. dazu P. J. De Voogd, Laurence Sterne, the marbled page, and 'the use of accidents', in: *Word & Image*, Vol. 1, No. 3, Juli-September 1985, S. 279-287.

³⁹ Vgl. dazu F. Weltzien, *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2011 sowie *Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung*, in: *Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin, 2006.

der Kissen lassen sich allerlei skurrile fratzenhafte Gesichter und Gestalten herauslesen, die sich vermehren, je länger man hinschaut (Abbildung 14).

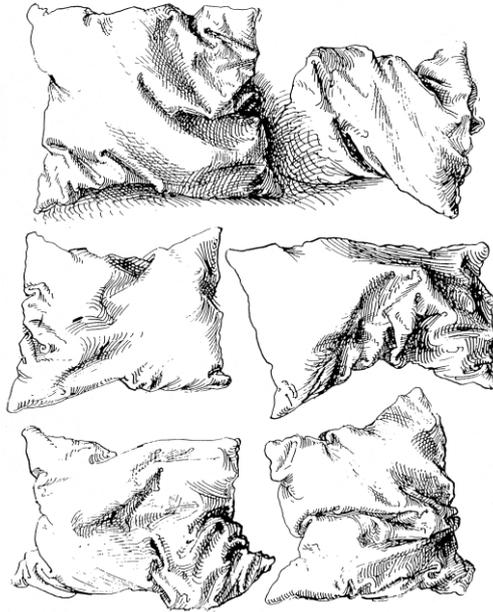


Abb. 14: Albrecht Dürer, Sechs Kissen, Federzeichnung, 1493

Cozens ging es nicht um das wirkliche Aussehen der Wolken, sondern um eine Reihe von Schemata, welche die Beobachtungsgabe schärfen und ein Mittel der visuellen Klassifikation zur Hand geben sollten: Aus fleckenförmigen Mustern entstehen Wolken. In der Einleitung weist er darauf hin, dass diese mechanische Methode sich besonders für den kunstinteressierten Dilettanten eigne, und im Gegensatz zum Kopieren fremder Bilder, welches zu einer Schwächung der Erfindungskraft führen könne, den phantasiebegabten Menschen, der sich als Landschaftsmaler betätigen wolle, zu neuen, interessanten Einfällen anleite. Er stellt dabei das Skizzieren dem Klecksen gegenüber. Die Erzeugung unterschiedlich geformter Flecken und die Schaffung von Zufallsbildern regen den Geist an. Skizzieren hingegen steht im Dienste der Repräsentation. Dennoch fungiert in diesem Verfahren der Fleck noch als bloßes Hilfsmittel, denn der zufällig auf Papier aufgetragene Tintenklecks soll schlußendlich in eine ausgewogene, vielgestaltige Komposition überführt werden.



Abb. 15: Justinus Kerner, Klecksographien, 1890 posthum

Ganz anders der deutsche Romantiker und Spiritist Justinus Kerner, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts seinen kreativen Umgang mit Flecken zu einer Bildgenerierungsstrategie entwickelte und damit das erreichte, was Friedrich Weltzien ein „Indiskretwerden des Fleckes“⁴⁰ nennt. Dieser ist nicht nur Auslöser von Bildideen, sondern wird zum Träger des gegenständlichen Bildsinns. Zwischen Cozens und Kerner kommt eine radikale Veränderung zustande, die sich auch in der Darstellung von Wolken niederschlägt. Tatsächlich kann man ein gleichzeitiges wachsendes Interesse für Wolkenstudien, ein besonders wichtiger Anwendungsbereich der Kleckserei, feststellen, das bei einigen Malern, wie zum Beispiel Constable, der zwischen 1820 und 1822 über hundert reine ‚cloud studies‘ verfertigte,

⁴⁰ Ebd. S. 11, Fussnote 45.

zu einer Art spielerischem Selbstzweck avanciert und bei anderen, wie Carl Blechen und Caspar David Friedrich auch zum Fleckenhaften und Abstrakten hintendiert.

Bei Kerner werden die Flecken und das Fleckenartige selbst zum Thema, man könnte in seinem Falle sogar von einer Apologie des Fleckes sprechen. Kerner ging von zufällig zustande gekommenen Tintenklecksen aus, die auf die linke oder rechte Seite eines Blattes Schreibpapier gemacht wurden. Dieses wurde sodann gefaltet und mit einem Finger oder dem Handballen glatt gestrichen. Dabei entstanden spiegelbildliche „der Phantasie Spielraum lassende Gebilde verschiedenster Art“⁴¹, denen man bei Gelegenheit mit ein paar zusätzlichen Federstrichen nachhelfen konnte. Wesentliches Moment war dabei die Überraschung, da sich bei diesem Verfahren der Produzent so weit wie möglich zurückzuhalten versuchte, um dem kreativen Widerspiel von Fleck und Imagination in den Mittelpunkt zu rücken. Kerner interessierte sich auch für die am Himmel vorbeiziehenden Wolken, aus denen er „Gestalten herauszufinden wußte, wie aus (den) unfreiwillig entstandenen Tintenflecken, aus denen er Gesichter und Bilder deutete.“ Er saß „am Fenster in seinem Hause am Maximiliansplatz zu München und suchte vom Wind durchjagten Himmel groteske Wolkengebilde auf das Papier zu bannen, die er mit phantasiereichen Worten begleitete.“ Die bizarren Himmelsgestalten und die aus dem Tintenfaß kriechenden Figuren gehorchen dabei dem gleichen Gesetz.



Abb. 16: Johann Georg von Dillis, Theatinerkirche mit Wolken, o. J., schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier

⁴¹ Zitiert nach ebd. S. 11.



*Abb. 17: Johann Georg von Dillis, Wolkenstudie, o. J.,
schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier*

Zu erwähnen wäre hier noch das Werk von Johann Georg von Dillis (1759-1841), der fast zur gleichen Zeit und am selben Ort wie Kerner, zwischen 1819 und 1824 ungefähr 150 Wolkenstudien in weisser und schwarzer Kreide auf Papierunterlagen anfertigte, deren Farbspektrum von hellgrau bis graublau reicht. Dillis war Inspektor der Hofgartengalerie in München und die meisten seiner Wolkenstudien entstanden am Fenster seines Amtszimmers am Hofgarten. Obwohl Dillis bei seiner Arbeit einen klar dokumentarischen, systematischen Anspruch hatte, und sich darum bemühte, möglichst viele verschiedene Wolkenarten zu erfassen, die er wie Constable mit Uhrzeit, Datum und Notizen zu Wetterlage und Lichtverhältnissen versah, kann man auch bei ihm, wie bei vielen anderen Malern seiner Zeit, eine Faszination für das Phänomen an sich feststellen, das zu einer Ver selbständigung der Wolkenerfassung in ihrem reinen Farb- und Gestaltenreichtum führt.



Abb. 18: John Constable, Wolkenstudie, 1820-22

In eine ganz andere Richtung tendieren Caspar David Friedrichs und Carl Blechens Wolkenstudien. Friedrichs Nebelbilder, beispielsweise das berühmte *Mönch am Meer*, aber auch *Nebel im Elbtal* und noch deutlicher *Abend*, besitzen eine abstrakte Qualität, was dazu geführt hat, dass sie als Vorstufen für gegenstandslose Malerei interpretiert worden sind. Friedrich umgeht „die Gegenstandswelt völlig. Einmal durch häufige Anwendung des Nebels. Dieser verschleiert den perspektivischen Raum, umhüllt alle kubischen Gegenstände und löst ihre Tastbarkeit und Dinglichkeit auf.“⁴²



Abb. 19: Caspar David Friedrich, *Ziehende Wolken*, um 1820

Carl Blechen erstellte eine Gruppe von Wolkenstudien, die in Dresden auf seiner Durchreise nach Italien entstand. Sind in früheren Arbeiten Himmel, Wolken und darunterliegende Landschaft⁴³ noch klar zu erkennen, so setzt sich nun eine größere Freiheit im Umgang mit Farbe und Gestaltung durch. Die Leinwand wird vor allem als Fläche zum

⁴² K. Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, N. F. 1951, S. 74, zitiert nach Stückelberger, Blicke ins Unendliche, S. 59, Fußnote 1.

⁴³ Zur Rolle von Wolken in der malerischen Gestaltung von Landschaften vergleiche Rainer Guldin, „Luftschaften“. Zur Rolle der Wolken in der Konstitution von Landschaften, in: Landschaft quer denken: Theorie – Bilder – Formationen, ed. by Stefanie Krebs and Manfred Seifert, Leipzig 2012, p. 127-144.

Auftragen von Farbe erschlossen, was sich als Ausdruck eines Paradigmenwechsels und Vorstufe auf dem Weg zur Abstraktion verstehen ließe.

Dies lässt sich besonders deutlich an einigen seiner Ölstudien aus dem Jahr 1829 ablesen. *Wolkenhimmel über langgestreckten Gebäuden mit zwei Kuppeln* (Abbildung 19) ist eine Himmelsstudie, die sich dem Phänomen der atmosphärischen Wolkenbildung widmet. Ein blauvioletter Streifen am unteren Bildrand deutet in äußerster Verknappung die Stadtlandschaft mit zwei Kuppeln an. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen die mit schneller Hand flächig hingepinselten Cumulus-Wolken. Noch radikaler ist das Bild *Blau-Violetter Wolkenstrich* (Abbildung 20), dessen Wolken aufgrund ihrer abstrakten Ausformung auch als Hügel Landschaft mit zwei Bergrücken gedeutet werden könnten. Hier hat die Materialität der Farbe sich gegenüber dem Gegenständlichen durchgesetzt: Wolken werden zu abstrakten Farbflecken.



Abb. 19: Carl Blechen, Wolkenhimmel über langgestreckten Gebäuden mit zwei Kuppeln, um 1829, Öl auf Papier



Abb. 20: Carl Blechen, Blau-Violetter Wolkenstrich, um 1829, Öl auf Papier

Der definitive Übergang zur Abstraktion lässt sich am Werk Piet Mondrians (1872-1944) aufzeigen. Auch hier steht die Beschäftigung mit Wolkendarstellungen im Mittelpunkt. Die Landschaftskompositionen aus den Jahren vor dem ersten Weltkrieg, zum Beispiel das um 1907 entstandene *Abendhimmel mit leuchtender Wolke* oder *Leuchtturm in Westkapelle mit Wolken* aus den Jahren 1908-09, vermitteln eine meditative Grundstimmung, die man bis auf Blechen und Friedrich zurückverfolgen kann.



Abb. 22: Piet Mondrian, Abendhimmel mit leuchtender Wolke, 1907, Öl auf Leinwand

Justinus Kerners Tintensäue spielen mit den Effekten des Unerwarteten und Unvorhergesehen. So könnte man der Phase der Fleckenproduktion einen gewissen Automatismus attestieren, was seine Kleckserei in die Nähe der Fotografie rückt. Es besteht dabei nicht nur eine zeitliche Koinzidenz, Kerner selbst hat diese Verbindung gesehen und von seinen Tintenflecken als ‚Aufnahmen‘ gesprochen.⁴⁴

Möglichkeitsfelder

Alfred Stieglitz hat zwischen 1920 und 1935 fast 400 reine Wolkenphotographien angefertigt und dabei mit der tendenziellen Abstraktion gespielt, die Wolkengebilden und Him-

⁴⁴ Vgl. dazu Weltzien, Von Cozens bis Kerner, S. 13.

melslandschaften prinzipiell anhaftet. Sein Projekt war ein Versuch, die bildnerischen Strategien der Abstrakten Malerei ins Medium der Photographie zu übersetzen. Dabei sind drei Momente von Bedeutung: die Aufgabe des Horizonts, die extreme Ausschnitthaftigkeit der einzelnen Fotografien und das Drehen der Kamera, so dass es beispielsweise nicht mehr klar ist, was unten und oben sein soll. Dadurch wird eine Verunsicherung des Betrachters erreicht, dessen Einbildungskraft dadurch aufgerufen wird, den präsentierten Naturausschnitt unter einem abstrakten Gesichtspunkt zu deuten.

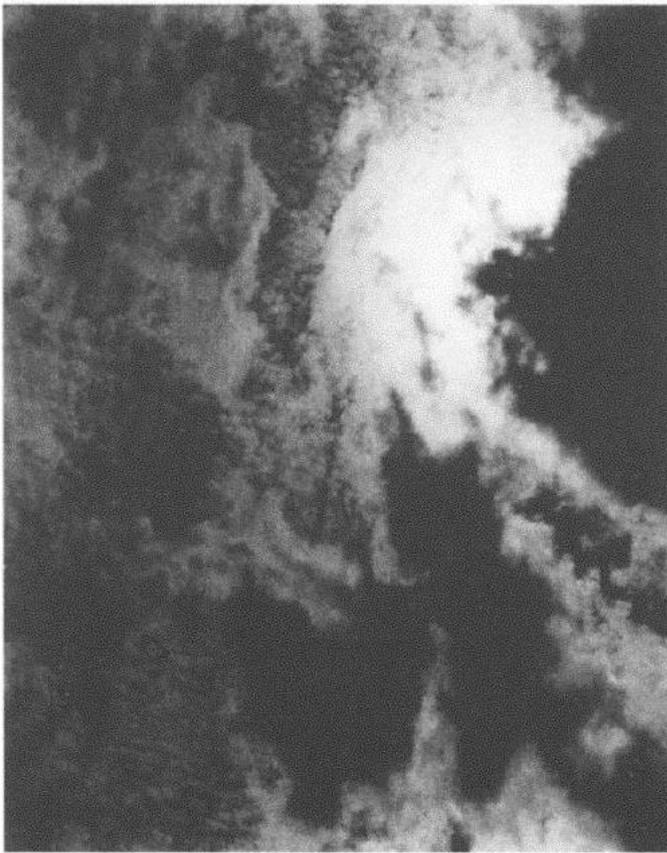


Abb. 23: Alfred Stieglitz, Equivalent, 1925

Welche Rolle spielt dabei die nubigene Einbildungskraft? Stieglitz geht nicht von einer Idee aus, sondern sucht nach einer möglichen Äquivalenz zwischen einer sich herausbildenden Gefühlsregung und einer zufälligen Wolkenform. Seine Wolkenphotographien sind, wie er es selbst formuliert hat, „an outer equivalent (Abbildung 22) of something already taking form within me.“⁴⁵ Die Wolken entsprechen somit etwas, was sich in der

⁴⁵ D. Norman, Alfred Stieglitz: An American Seer, New York, 1990, S. 135, zitiert nach Stückelberger, Blicke ins Unendliche, S. 216.

Einbildungskraft des Photographen schon nebulös abzuzeichnen beginnt – „taking form within me“ –, aber noch keine klare Gestalt angenommen hat. Es ist dies ein Vorgang der an Vilém Flussers zuvor zitierte Bemerkung zur Geste des Schreibens erinnert: „There are some thoughts which begin to take a very nebulous shape within me.“⁴⁶ Erst durch das Photo, das in einem Moment der plötzlichen Übereinstimmung entsteht, gelingt es, einen Ausschnitt herauszulösen, der auf der Grenze des Sichtbaren und Unsichtbaren für die Äquivalenz der beiden Dimensionen einsteht. Stieglitz' Äquivalente sind Bilder des Chaos in der Welt und stehen zugleich ein für abstrakte Gedanken, Gefühle, Erinnerungen und Visionen. Ihr postkartengleiches Format macht die Equivalents zu Ikonen, die zur Meditation einladen. Einige sind zudem noch diagonal ausgerichtet, um die abstrakte Wirkung zu verstärken. Es herrschen gegenstandlose Konfigurationen vor, welche die intuitiv wahrgenommenen Gefühle des Photographen und im Idealfall auch diejenigen des Betrachters widerspiegeln sollen. Die Äquivalenz selbst besteht nunmehr zwischen dem momentanen Zustand einer Wolke und einem abstrakten Gedanken oder Gefühl, wobei sich auch hier keine Grenzen mehr ausmachen lassen. Vorherrschend sind dabei die in einigen Fällen fast haptisch nachzuempfindenden Oberflächenstrukturen: bröcklig, faserig, flaumig, flockig, gefältelt, gewellt, geriffelt, gerippt, granulös, körnig, pulverig. Die Wolke ist hier reine Oberfläche, die sich vor dem dunklen Hintergrund des leeren Himmels abhebt. Sie besitzt keine Körperlichkeit und Plastizität, sondern wirkt als flaches Gebilde. Dies hat auch damit zu tun, dass Stieglitz die Lichtquelle, die in der Tradition meist außerhalb liegt, hinter sein Sujet verlegt hat, was die Bedeutung des Oberflächlichen noch verstärkt. Dem daraus resultierenden Spiel von Fülle und Leere, feiner filigraner Effekte und dunkler dumpfer Farbwerte ist kein Realismus mehr abzugewinnen. Anthropomorphe oder zoomorphe Zufallsgestalten wie Kentauren, Drachen oder Löwen sind nicht mehr auszumachen. Die abgebildeten Wolken werden ihrer Gegenständlichkeit beraubt und jeder Figurenrealismus ins Abstrakte umgedeutet. Dies wird zudem gerade durch ein Medium zustande gebracht, welches sich durch seine ‚objektivierende‘ Darstellungskraft auszeichnet. Damit ist in jeder Hinsicht ein Extrempunkt in der Entwicklung der nubigenen Einbildungskraft erreicht.

Wolken wurden lange als etwas wahrgenommen, das sich geschoßartig durch den Himmel bewegt, zwar dabei stets die eigenen Konturen umdefinierend, aber immer als

⁴⁶ V. Flusser, *The Gesture of Writing* (unpubliziertes Typoskript), S. 10.

Ganzes. Lukrez spricht von den Wolken als klirrenden, vom Wind angetriebenen und zerzausten Galeeren, die krachend aneinander geraten und sich ineinander verkeilen. Leonardo beschreibt sie als feuchtigkeitsgetränkte Schwämme und als luftgefüllte Behälter. Lamarck, schließlich, führt die gewölbte Oberflächenstruktur von Quellwolken in der Nachfolge Descartes' auf die Einwirkung der Winde und Sonnenstrahlen zurück, welche die kleinen Wolkenbläschen zusammenschieben und glätten. Innerhalb dieses Wahrnehmungskontextes stellte sich die Frage, wie es überhaupt möglich war, dass Wolken schweben konnten und nicht einfach auf den Boden niederstürzten. Auch die frühe Meteorologie beschäftigte sich vor allem mit der Frage nach den unterschiedlichen Wolkenformen, deren Abgrenzung und Klassifizierung. Ein ähnliches, wenn auch nicht abschließliches Interesse läßt sich ebenfalls in der bildenden Kunst feststellen.

Dieser Gesichtspunkt hat sich, was die Meteorologie angeht, durch die Einführung der thermodynamischen Umschichtlehre radikal verändert, hat diese doch zu einer „konsequenten Auflösung jeglichen Formenrealismus“ geführt. Karin Leonhard spricht in diesem Zusammenhang von ‚Wolkendampfmaschinen‘. „Für Troposphärenforscher gibt es keinen Unterschied zwischen Wolken und umgebenden Luftraum. Für sie läßt sich eine Wolke zwar visuell unterscheiden, im Grund handelt es sich jedoch um eine Aggregatbildung von Wasserstoffmolekülen, die sich genauso in der unbewölkten Umgebung finden lassen. Der Unterschied wird rein quantitativ gewertet [...]“⁴⁷ Diese atomistische Umdeutung geht davon aus, dass Wolken nicht nur ausfransen, sondern letztlich in Partikel und Atome zerstioben, deren Verteilung statistisch berechnet werden kann. Dies hat unter anderem zu Versuchen geführt, Wolken künstlich herzustellen und „einen eigenen Beruf hervorgebracht: den des Wolkenmodellierers.“⁴⁸ Die Folgen dieser Umdefinierung sind weitreichend. Sie verabschieden nicht nur das traditionelle formabhängige Bild der Wolke, sie schreiben zudem das Moment des Zufalls direkt in deren Grundstruktur ein.

Spuren davon findet man im Werk Michel Serres', der sich eingehend mit dem Phänomen der Wolke beschäftigt hat. Auf ein Satellitenbild (Abbildung 23), das in die Erstausgabe von *La légende des Anges* aufgenommen wurde⁴⁹ und stürmische Wirbelwinde und dichte Wolkenformationen über Westafrika zeigt, hat Serres mit Hilfe eines Filzstiftes

⁴⁷ K. Leonhard, Wolken modellieren, in: Wolken Archiv für Mediengeschichte, hg. von L. Engell, B. Siegert und J. Vogl, Weimar, 2005, S. 97.

⁴⁸ Ebd., S. 95.

⁴⁹ Vgl. M. Serres, *La légende des anges*, Paris, 1993, S. 142-3.

Präpositionen hingekritzelt: Dans. Pour. En. Avant. Hors. Von der Atlantikküste Richtung Nord-Osten, wo in der Ferne ebenfalls ‚vers‘, nach, zu lesen ist, steht ein Wort, das wohl die Stellung der Wolken am treffendsten zusammenfaßt: ‚parmi‘, unter, zwischen.

Den mit einer Entdeckung der Wolken einhergehenden Paradigmenwechsel faßt Serres folgendermaßen zusammen: „Wind und Wasser domestizierte man in den Schemata. Es genügte, zu zeichnen oder die Geometrie zu beherrschen. Die Materie wurde von der Form beherrscht. Mit dem Feuer wird alles anders, selbst Wasser und Wind. [...]Die Wahrnehmung des Stochastischen ersetzt die Zeichnung der Form. Die Materie bleibt nicht länger den Gefängnissen des Schemas überlassen. Das Feuer löst sie auf, läßt sie vibrieren, zittern, oszillieren, läßt sie in Wolken explodieren. Von [...] der gefaserten Gitterstruktur zur Zufallswolke. Niemand vermag den Rand einer Wolke zu zeichnen, diesen Grenzbereich des Zufalls. In dem die Teilchen zittern und verschmelzen, zumindest in unseren Augen. Wo eine neue Zeit kocht. An diesen gänzlich neuen Rändern, die von Zeichnung und Geometrie verlassen sind, wird eine neue Welt schon bald die Auflösung und Zerstreung der Atome und Moleküle entdecken.“⁵⁰ Serres betrachtet Wolken als Möglichkeitsfelder fluktuierender Punkte. Wolken sind reine Oberfläche und stehen für das Aleatorische und Zufällige, für Wandel und Kontinuität, Ordnung und Chaos, und all das, was sich einer perspektivisch verengten Sicht der Wirklichkeit entzieht. Die Wolke ist Ausdruck einer unbeabsichtigten, zufälligen Ordnung, welche dadurch zustande kommt, daß sie sich von einem chaotischen Hintergrund abhebt. In ihrer auf Zufälligkeit basierenden Struktur und als fraktales Gebilde steht sie ikonisch für diese Vorstellung. „Jedes Ding auf der Welt ist auf seine Art eine Wolke, ist Wirbel und Spiegelung, Organismen zum Beispiel sind offene Systeme, und es ist schon mehr als Kunst, nämlich Wissenschaft, sie mit unscharfen, verfließenden Umrissen zu zeichnen. Evidenz ist nicht von dieser Welt [...]. Alle Erkenntnis ist unscharf.“⁵¹

Serres bedient sich der Wolke auch in seinem fünften Hermes-Band *Die Nordwest-Passage*, welcher der Suche nach einer möglichen Verbindung von Literatur und Naturwissenschaften im Zeichen der Wolke gewidmet ist. Das Buch beginnt mit einem längeren Zitat aus dem Anfang von Musils *Mann ohne Eigenschaften* und führt dieses mit dem Beginn von Norbert Wieners *Kybernetik. Regelung und Nachrichtübertragung im Lebewesen und in der*

⁵⁰ M. Serres, Hermes III, Übersetzung, Merve Verlag, Berlin, 1992, S. 331f.

⁵¹ M. Serres, Hermes V, Die Nordwest Passage, Merve Verlag, Berlin, 1994, S. 61.

Thomas Heilmann spricht von der „Wolken-Leistung des Bildschirms“⁵³ und folgert: Die Wolke wird „in Form des elektronischen Bildes tatsächlich zum Kern jeder (und auch ihrer eigenen) Repräsentation.“⁵⁴

Damit ist die epistemologische Emanzipation der Wolke abgeschlossen. Das Amorphe, Zerfließende der Wolke hat die gegenständliche Welt erfolgreich kontaminiert und zur Auflösung des perspektivischen Rasters geführt. „The cube has become a cloud.“⁵⁵ Vom Hintergrund in den Vordergrund gerückt, füllt sie nunmehr das ganze Bild aus. An die Stelle der euklidischen Geometrie des perspektivischen Raums tritt eine von Gödels Logik, den gegenwärtigen Theorien der Komplexität, der Chaostheorie und der fraktalen Geometrie inspirierte „waving and sinuous geometry of clouds.“⁵⁶ Die Taue sind durchtrennt.

Chimären

In *Les gestes prolongés. Postface*, das 1999 als Nachwort der französischen Edition von Flussers *Gesten* erschien⁵⁷, spricht Louis Bec im Zusammenhang mit der neuen, durch digitale, bildgebende Verfahren gesteuerten Einbildungskraft von Chimärisierung.⁵⁸ Diese, so weiter Bec, hat nichts mit Assamblage oder einer gelegentlichen Collage zu tun, sondern mit einer besonderen Form der Klonage. Flusser nimmt diese Unterscheidung in einem Kommentar zum Werk Nancy Bursons auf. Chimäre, schreibt er dort, „ist ein altes Wort und meint ein zusammengesetztes Fabeltier: eine Ziege mit Löwenkopf und Schlangenschweif. Man könnte also glauben, dass bereits die mythischen Alten kalkulierten und komputierten. Das wäre ein Irrtum. Die mythische Chimäre war eine Collage, ein Flickzeug. Hätte der sie heldisch bekämpfende Bellerophon ihr einen Tritt gegeben [...], der Löwenkopf wäre auf die eine Seite, die Schlangenschweife auf die andere gekollert. Das

⁵³ Th. Heilmann, Schleierwolken des Realen, in: *Wolken Archiv für Mediengeschichte*, hg. von L. Engell, B. Siegert und J. Vogl, Weimar, 2005, S 37.

⁵⁴ Ebd., S. 38.

⁵⁵ S. Salat und F. Labbé, The Fractal Cube and the Paradigm Shift in Art and Science, in: *Leonardo*, vol. 27, No. 3, Art and Science Similarities, Differences and Interactions, Special Issue, 1994, S. 246.

⁵⁶ Ebd., S. 242.

⁵⁷ V. Flusser, *Les Gestes*, D'Arts éditeur, 1999. Vgl. dazu auch

<http://www.flusserstudies.net/pag/archive04.htm>

⁵⁸ Einen Begriff, den man übrigens auch in der Genforschung zur Bekämpfung von Krebs finden kann, wenn es darum geht die Forschungsergebnisse bei Ratten zu humanisieren, d.h. auf menschliche Zellen anwendbar zu machen (vgl. dazu <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/4798/> oder <http://edoc.hu-berlin.de/habilitationen/lode-holger-n-2003-12-03/PDF/Lode.pdf>).

ist bei den eben emportauchenden ‘echten’ Chimären ganz anders. Man kann den großen Bruder Bursons kicken, solange man will, er wird nie in Hitler, Mussolini und so weiter auseinanderfallen. [...] Die neuen ‘echten’ Chimären sind in sich geschlossene, eigenständige Phänomene“ (Abbildung 24). Diese „neue chimärische Denkart“ äußert sich unter anderem in einer telematischen Tendenz, welche die Welt in Informationsteilchen zersetzt, „um daraus neue, chimärische Informationen zu komputieren.“⁵⁹ Ein weiteres Beispiel dafür sind einige der Fotografien von Michael Najjar, welche ebenfalls aufgrund eines numerischen Algorithmus entstanden sind⁶⁰ (Abbildung 25).

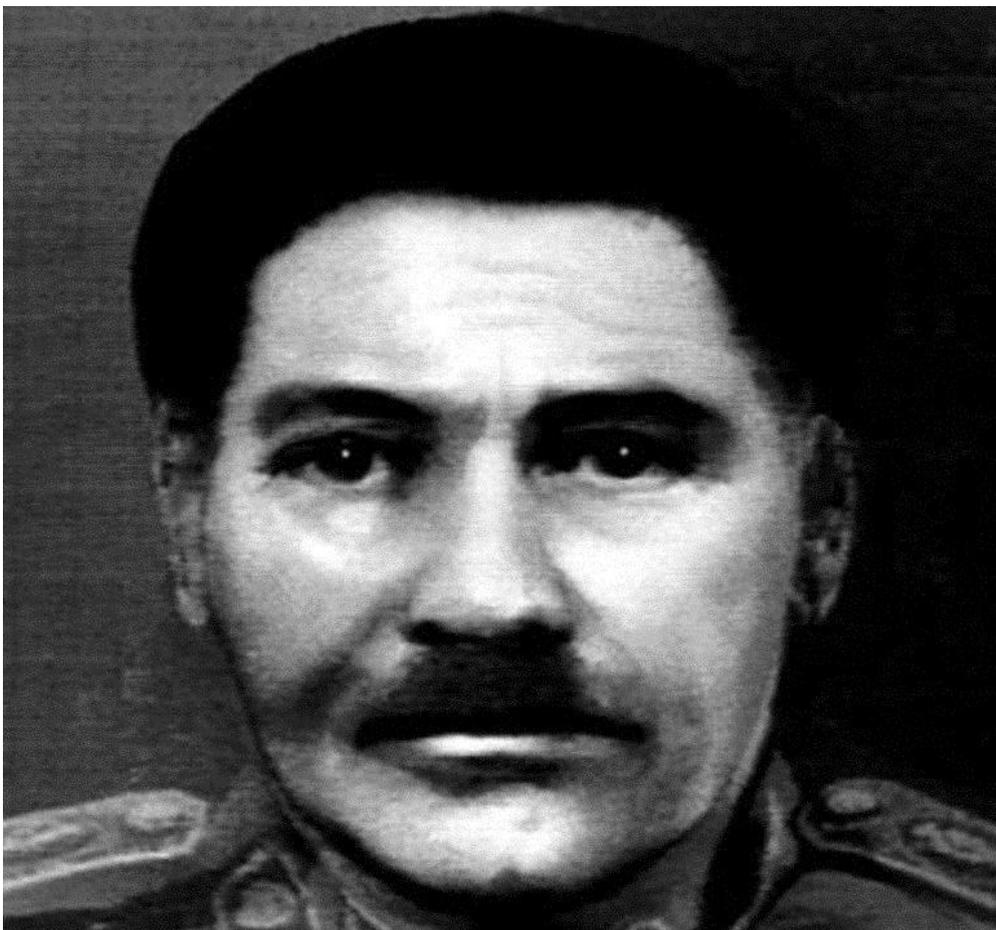


Abb. 25: Nancy Burson, Der große Bruder

⁵⁹ V. Flusser, ‘Nancy Burson: Chimären 1987’, in: V. Flusser, Standpunkte, Göttingen, 1998, p.146-7.

⁶⁰ Vgl. dazu <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-01-november-2005>



Abb. 26: Michael Najjar, São Paulo (*Netropolis*)

Welche Folgen hat dies für die Einbildungskraft? Was bleibt bei solchen Bildern noch von deren schöpferisch subjektiven Seite, so wie sie hier entfaltet wurde, übrig? Ist die Einbildungskraft ganz und gar in die Apparate eingegangen, so dass es nunmehr genügt, deren Funktionsweisen zu untersuchen? Meiner Meinung nach könnten Flussers nubigene Chimären dabei helfen, den Begriff der Einbildungskraft neu zu definieren und wieder in die allgemeine Diskussion einzubringen.

Eine erste Antwort auf diese Frage findet sich in *Lob der Oberflächlichkeit*. Nach Flusser geht es innerhalb des apparatischen Kontextes digitaler Bildgebungsverfahren nicht mehr darum, das Ereignis auf der Leinwand zu untersuchen, sondern den Entwurf hinter dem Ereignis. „Damit verschiebt sich das kritische Interesse von der Erscheinung [...] hin zum Projektionsapparat [...] und durch den Apparat hindurch, zur projizierenden Absicht [...]“⁶¹, die reine Intentionalität, die sich in den Apparaten eingeschrieben hat. Welche Absicht veräußert sich in den Apparaten?

Ein weiteres auf Subjektivität hin tendierendes Moment ist im Begriff der Geste enthalten. Gesten sind Bewegungen, durch die sich eine Innerlichkeit artikuliert, und definieren sich dadurch, dass sie kausal nicht restlos erklärt werden können. Diese nebulöse Lü-

⁶¹ Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit*, S. 42.

cke der Unerklärbarkeit bestimmt Flusser als Moment der Freiheit. Welche Innerlichkeit kommt in der Geste des Ballens zum Ausdruck?

Ein drittes Moment der Unbestimmtheit ist in der Struktur der per Tastendruck projizierten, wolkenartigen Modelle selbst angelegt. Die auf Computerbildschirmen empor-tauchenden Bilder können Abbilder von Sachverhalten sein, die eine fraktale Struktur aufweisen, beispielsweise Wolken (Abbildung 25). Die Geste des Ballens aber, sucht etwas grundlegend anderes. Es geht dabei weder um eine realistische Darstellung von Wolken, noch um das Einbilden statistisch kalkulierbarer, wahrscheinlicher Strukturen, beispielsweise um das Abbilden von fraktalen Gleichungen, sondern um das Entwerfen unwahrscheinlicher Formationen, die aus einem gegebenen Möglichkeitsfeld herausgeholt werden. Welche unbestimmbaren Momente fließen in den Prozeß des digital gesteuerten Einbildens ein?

In seinem Essay *Eine neue Einbildungskraft* bestimmt Flusser die Einbildungskraft als eine bilderherstellende, „komplexe, absichtsvolle (intentionelle) Geste, mit welcher sich der Mensch zu seiner Lebenswelt einstellt.“⁶² Aufgrund des die Apparate steuernden numerischen Denkens aber ist sichtbar geworden, dass diese Geste aus „zwei einander geradezu entgegengesetzten Gesten“⁶³ besteht. Während es bei der ersten darum geht, von der Welt der Gegenstände in die eigene Subjektivität zurückzutreten, vom Konkreten ins Abstrakte, so geht es bei der anderen darum, aus zusammengeklauten Punktelementen Bilder zu projizieren. Flusser liefert dabei zwei verschiedene, scheinbar widersprüchliche, aber im Grunde genommen komplementäre Perspektiven auf diese neue Geste und ihr Verhältnis zur ersten. Zum einen ist die neue Einbildungskraft die einfache Negation der ersten, da sie die Bedeutungsvektoren umdreht, d.h. vom Abstrakten ins Konkrete führt, nicht abstrahierend und rückschreitend ist, sondern projizierend und konkretisierend. Diese Konkretheit ist aber eine andere als die erste. Tatsächlich hat die neue Einbildungskraft die Erfahrung der ersten in sich aufgehoben. „Wir können jetzt aus unserer Einbildungskraft in eine nicht mehr zu überbietende Abstraktion zurückschreiten, um von dort aus, durch die derart überholte Einbildungskraft hindurch, die Gegenstände zu behandeln.“⁶⁴ Am Ende des Essays kommt Flusser noch einmal auf diese innere Verschachte-

⁶² V. Flusser, *Eine neue Einbildungskraft*, in: *Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Bollmann Verlag, Mannheim, 1996, S. 141.

⁶³ Ebd., S. 141.

⁶⁴ Ebd., S. 145.

lung der zwei Gesten aus der Perspektive seiner evolutionären Mediengeschichte, welche zwischen die erste und zweite Einbildungskraft noch die Geste des Schreibens einschleibt, zurück. Selbstredend sind diese Gesten „nicht als eine lineare Reihenfolge zu sehen. Die einzelnen Gesten lösen einander nicht ab und auf, sondern überdecken einander und greifen ineinander.“⁶⁵ Die neue Bilder herstellende Geste besitzt daher zwar eine andere Struktur, in ihr sind aber vereinzelte Elemente der älteren wiederzuerkennen. Was für Folgen hätte ein solches Modell für eine Theorie der Einbildungskraft? Die neue Einbildungskraft müßte von zwei Seiten her angegangen werden. Einmal durch eine Untersuchung der radikalen Neuheit dieser Geste aus den eigenen Voraussetzungen heraus, besonders in Hinblick auf die Bedeutung computersteuernder Programme. Andererseits aber, ginge es auch darum, die in der neuen Einbildungskraft vorhandenen Spuren der früheren wieder aufzudecken.

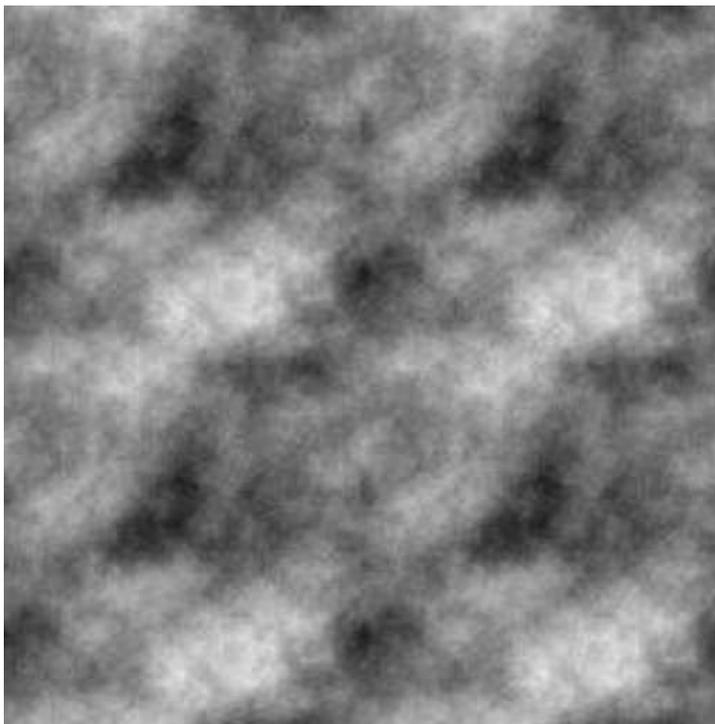


Abb. 27: Fraktale Wolke

Ich möchte mit einem Zitat schließen, das besonders treffend den hier zurückgelegten Weg zusammenfaßt, der von den Anfängen der nubigenen Einbildungskraft zu den wolkenartigen Bildschirmen der Gegenwart führt. Bei diesen hat man den Eindruck, die Einbildungskraft hätte sich verselbständigt und wäre „aus dem Inneren (sagen wir aus dem

⁶⁵ Ebd., S. 149.

Schädel), ins Äußere ausgewandert wäre, so als ob man den eigenen Träumen von außen zusehen könnte.“⁶⁶ Man müsste daher, „in eine Art Zwiegespräch zwischen der eigenen Einbildungskraft und jener, die in den Computer hineingefüttert wurde, treten“, um dadurch „den Sprung in die neue Einbildungskraft“⁶⁷ erst möglich zu machen.

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, 1996.

Bogen, Steffen; Wolkenreiter und Doppelpfeil – Bildtheoretische und kunsthistorische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas, in: *Bildgrammatik*, hg. von K. Sachs-Hombach und K. Rehkämper, Magdeburg, 1999, S. 187-206.

De Voogd, Peter J., Laurence Sterne, the marbled page, and ‚the use of accidents‘, in: *Word & Image*, Vol. 1, No. 3, Juli-September 1985, S. 279-287.

Flusser, Vilém, The Gesture of Writing (unpubliziertes Typoskript).

Flusser, Vilém, Eine neue Einbildungskraft, in: V. Flusser, *Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Bollmann Verlag, Mannheim, 1996, S. 141-49.

Flusser, Vilém, *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bollmann Verlag, Bensheim und Düsseldorf, 1993.

Flusser, Vilém und Bec, Louis, *Vampyrotheuthis infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, European Photography, Göttingen, 1993.

Flusser, Vilém, *Vom Subjekt zum Projekt*, Bollmann Verlag, Bensheim und Düsseldorf 1994.

Flusser, Vilém, Die Wissenschaft des Ungenauen, in: V. Flusser, *Standpunkte*, European Photography, Göttingen, 1998, S. 227-229.

Flusser, Vilém, ‚Nancy Burson: Chimären 1987‘, in: V. Flusser, *Standpunkte*, Göttingen 1998, S. 146-8.

Flusser, Vilém, *Les Gestes*, D'Arts éditeur, 1999.

Flusser, Vilém, Das Zwanzigste Jahrhundert. Versuch einer subjektiven Synthese

http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser_r-das-20-jahrhundert.Apdf

Gänshirt, Christian, *Werkzeuge für Ideen. Einführung ins architektonische Entwerfen*, Birkhäuser Verlag, Basel, Boston und Berlin, 2007.

Gombrich, Ernst H., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart und Zürich, 1978.

Guldin, Rainer, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Kadmos Verlag, Berlin, 2006.

Guldin, Rainer, Wolkenmixturen lernen der Himmel. Zur Geschichte der Wolkendarstellung in der abend-ländischen Kunst, Vortrag am Kunsthistorisches Seminar, Universität Basel, 14.2.2007.

⁶⁶ Ebd., S. 147.

⁶⁷ Ebd., S. 149.

- Guldin, Rainer, „Ich habe gegen Pathos zu kämpfen gehabt [...].“ Zur Entstehung und Bedeutung von Vilém Flussers *Das Zwanzigste Jahrhundert. Versuch einer subjektiven Synthese*, in *Flusser Studies* 20, December 2015
<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guldin-das-zwanzigste-jahrhundert.pdf>
- Heilmann, Thomas, Schleierwolken des Realen, in: *Wolken. Archiv für Mediengeschichte*, hg. von L. Engell, B. Siegert und J. Vogl, Weimar, 2005, S. 27-38.
- Hüppauf Bernd und Wulf, Christoph (Hrsg.), *Bild und Einbildungskraft*, München, 2006.
- Janson, Horst W., The ‚Image Made by Chance‘ in Renaissance Thought, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von M. Meiss, New York, 1961, S. 254-266.
- Lebensztejn, Jean-Claude, *L'art et la tache. Introduction à la 'Nouvelle méthode' d'Alexandre Cozens*, Epinal, 1990.
- Leonhard, Karin, Wolken modellieren, in: *Wolken. Archiv für Mediengeschichte*, hg. von L. Engell, B. Siegert und J. Vogl, Weimar, 2005, S. 95-105.
- Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg. von A. Chastel, München, 1990.
- Moles, Abraham, *Les sciences de l'imprécis*, Seuil, Paris, 1995.
- Salat, Serge und Labbé, Françoise The Fractal Cube and the Paradigm Shift in Art and Science, in: *Leonardo*, vol. 27, No. 3, Art and Science Similarities, Differences and Interactions, Special Issue, 1994, S. 241-48.
- Stückelberger, Johannes, Blicke ins Unendliche. Wolkenbilder des 20. Jahrhunderts, Basel 2002 (unveröffentlichtes Typoskript).
- Serres, Michel, *Hermes III, Übersetzung*, Merve Verlag, Berlin, 1992.
- Serres, Michel, *La légende des anges*, Paris, 1993.
- Serres, Michel, *Hermes V, Die Nordwest Passage*, Merve Verlag, Berlin, 1994.
- Ullrich, Wolfgang, *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin, 2003.
- Ursprung, Philipp ‚Weißes Rauschen. Elisabeth Diller und Ricardo Scofidios Blur Building und die räumliche Logik der jüngsten Architektur, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften*, 3/2001.
- von Arburg, Hans-Georg, Dämonische Signaturen aus dem Tintenfass. Justinus Kerners Kleksographien und die ‚Zufallsbilder‘ der Natur, in: *Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*, hg. von H.-G. von Arburg, M. Gamper u. U. Stadler, München, 2001.
- Weltzien, Friedrich, Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin, 2006.

Abbildnachweis

- Abbildung 1: Diller und Scofidio, Blur 2002, in *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, hg. von Stephan Kunz, Johannes Stückelberger und Beat Wismer, München 2005, S. 218.
- Abbildung 2: Louis Bec, Protospone Mex (Kruptoïdones),
<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-04-may-2007> [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 3: Abb. 3: Sam Francis, White Painting, Öl auf Leinwand, 1950-1, in *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, hg. von Stephan Kunz, Johannes Stückelberger und Beat Wismer, München 2005, S. 132.
- Abbildung 4: Meister Francke, Die Heiligen Drei Könige beten das Jesuskind an, Thomas-Altar 1424-1436, Malerei auf Eichenholz, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S.10.
- Abbildung 5: Detailansicht: Wolkenfleck, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S.11.
- Abbildung 6: Andrea Mantegna, Martyrium des Hlg. Sebastian, 1460
[https://de.wikipedia.org/wiki/Sebastian_\(Heiliger\)#/media/Datei:Andrea_Mantegna_089.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Sebastian_(Heiliger)#/media/Datei:Andrea_Mantegna_089.jpg) [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 7: Detailansicht: Wolkenreiter
- Abbildung 8: Andrea Mantegna, Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend, 1502
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1501_Mantegna_Minerva_vertreibt_die_Laster_aus_dem_Garten_der_Tugend_Mus%C3%A9e_du_Louvre_anagoria.jpg [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 9: Detailansicht: Wolkenköpfe
- Abbildung 10: Piero Di Cosimo, Die Entdeckung des Honigs, um 1500. Detailansicht: Weidenstamm
[https://de.wahooart.com/@/9H5PTV-Piero-Di-Cosimo-\(Piero-Di-Lorenzo\)-Die-entdeckung-honig-,-Detalj-2-,-kalifornien](https://de.wahooart.com/@/9H5PTV-Piero-Di-Cosimo-(Piero-Di-Lorenzo)-Die-entdeckung-honig-,-Detalj-2-,-kalifornien) [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 11: Detailansicht: Wolkenprofile
- Abbildung 12: Piero di Cosimo, Bildnis der Simonetta Vespucci, 1480
https://de.wikipedia.org/wiki/Simonetta_Vespucci#/media/Datei:Piero_di_Cosimo_-_Portrait_de_femme_dit_de_Simonetta_Vespucci_-_Google_Art_ProjectFXD.jpg [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 13: Alexander Cozens, Third and Fourth Kind of Composition of Sky, 1785
<http://www.fulltable.com/VTS/aoi/c/blot/SH820.jpg> [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 14: Albrecht Dürer, Sechs Kissen, Federzeichnung, 1493
<https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kissen-Duerer.jpgAbbildung> [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 15: Justinus Kerner, Kleksographie, 1890 posthum
<http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/justinus-kerner/kleksographien.html> [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 16: Johann Georg von Dillis, Theatinerkirche mit Wolken, o. J., schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S. 193.
- Abbildung 17: Johann Georg von Dillis, Wolkenstudie, o. J., schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S. 193.
- Abbildung 18: John Constable, Wolkenstudie, 1820-22
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-study-of-clouds-1822-by-john-constable-1027344.html> [besucht am 2.5.2020].
- Abbildung 19: Caspar David Friedrich, Ziehende Wolken, um 1820
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Caspar_David_Friedrich_054.jpg [besucht am 2.5.2020]

Abbildung 20: Carl Blechen, Wolkenhimmel über langgestreckten Gebäuden mit zwei Kuppeln, um 1829, Öl auf Papier, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S. 78.

Abbildung 21: Carl Blechen, Blau-Violetter Wolkenstrich, um 1829, Öl auf Papier, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S. 79.

Abbildung 22: Piet Mondrian, Abendhimmel mit leuchtender Wolke, 1907, Öl auf Leinwand, in *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider, Hamburg 2004, S. 236.

Abbildung 23: Alfred Stieglitz, Equivalent, 1925, in *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, hg. von Stephan Kunz, Johannes Stückelberger und Beat Wismer, München 2005, S. 88.

Abbildung 24: Michel Serres, Satellitenbild, in Michel Serres, *La legende des Anges*, Flammarion, Paris 1993, S. 267-8.

Abbildung 25: Nancy Burson, Der große Bruder, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/big-brother/> [besucht am 2.5.2020].

Abbildung 26: Michael Najjar, São Paulo (Netropolis) in *Flusser Studies* 1, November 2005 <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-01-november-2005> [besucht am 3.5.2020].

Abbildung 27: Fraktale Wolke, <http://www.iktsoftcom/proj/cg/fractals> [besucht am 2.5.2005].