



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Friedrich Weltzien, „Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/weltzien.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung

Friedrich Weltzien
weltzien@zedat.fu-berlin.de

Diese Bilder aus dem Hades,
Alle schwarz und schauerlich,
(Geister sind's, sehr niedern Grades,) Haben selbst gebildet sich
Ohn mein Zuthun, mir zum Schrecken,
Einzig nur – aus Tintenflecken.¹

[1] Es wird wohl irgendwann im 2. Jahrhundert nach Christi Geburt gewesen sein, als ein anonym griechischer Autor, der sich stilistisch an der unbefangenen Art des Lukian orientierte, eine Abhandlung über die zwei Arten der Liebe verfaßte: die homosexuelle und die heterosexuelle Praktik. In diesem *Erotes* betitelten Buch wird die touristische Kreuzfahrt dreier junger Griechen zu den berühmten Stätten ihrer Zeit beschrieben, wobei sie schließlich auch nach Knidos gelangen. Hier zog sie neben anderen Sehenswürdigkeiten ganz besonders die weitgerühmte Aphrodite des Praxiteles an. Als sie den Tempelberg endlich erklommen haben, finden sich die drei Jünglinge nicht enttäuscht und ein jeder – je nach sexueller Präferenz – begeistert sich mehr für die Frontpartie oder mehr für den Hintern der Knidia.

[2] Nach dem überschwenglichen Lob der Perfektion der Statue fällt ihnen aber bald auch eine kleine Fehlstelle ins Auge: auf der Rückseite des Standbildes finden sie kurz unterhalb des Gesäßes „[...] auf dem einen Schenkel einen Fleck wie

¹ Justinus Kerner, *Kleksographien. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers*, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1890 (geschrieben 1857), 12.

einen Makel auf einem Kleide.“² Über dessen Ursache lassen sich die drei Touristen gern belehren. Einst, so erklärt es ihnen die Tempeldienerin, habe sich ein Jüngling in die Statue verliebt und nachdem er sie tagelang seufzend angeschmachtet habe, „kam er durch die heftigen Reizungen seiner Begierde ganz von Sinnen [...] und die Göttin trug den Flecken als Mal der ihr widerfahrenen Schmach.“³

Onans Signifikant

[3] Ein interessanter Fleck, das fanden ganz gewiß auch die drei fröhlichen Griechen. Ein Makel, der gerade in seiner Makelhaftigkeit zum Ausweis der außerordentlichen Vollkommenheit wird: Denn wäre die Statue nicht von solch perfekter Schönheit, der Jüngling von Knidos wäre unter ihrem Anblick kaum seiner Selbstbeherrschung verlustig gegangen. Der Fleck am Schenkel ist hier nicht nur indexikalisches Zeichen der Schande, für immer eingefressen in die praxitelisch polierte, blendend weiße Marmoroberfläche; Er ist auch ein Effekt der Transformation ästhetischer Erfahrung: „il simulacro masturbando stuprorono“⁴, wie Francesco Colonna sehr viel später jene Begebenheit paraphrasiert. Der Fleck verweist auf eine höchst spezifische Weise, wie ästhetische Erfahrung transformatorisch wirksam werden kann und er wird damit wiederum zum Auslöser einer weiteren ästhetischen Erfahrung, die ohne ihn nicht stattgefunden hätte. Er macht nämlich den Nachvollzug jener Transformation, die aus dem Adoranten einen Masturbanten machte, erst möglich. Der Makel wird zum Verstärker und zum Signifikanten der Wahrnehmung von Schönheit, der Erfahrung im Modus des Ästhetischen. Der Fleck, dieser eine besondere Fleck, entstanden aus dem wie bei Onan fruchtlos fallen gelassenen Samen,⁵ stellt das Bild einer Transformation ästhetischer Erfahrung. Die Erfahrung der Schönheit der Statue hat den Jüngling aus Knidos stark verändert.

[4] Der ältere Plinius schreibt, vielleicht 100 Jahre vor Pseudo-Lukian, von anderen Flecken, die eine andere Weise der Transformation ästhetischer Erfahrung bezeichnen. In seiner *naturalis historia* erzählt er eine Episode des zuhöchst gefeierten Malers Protogenes. Dieser, zur Zeit Alexanders des Großen auf Rhodos tätig, verzweifelt eines Tages am Schaum vor der Schnauze eines besonders gelungen gemalten Hundes. So oft er es auch mit unterschiedlichen Pinseln versucht, der Schaum will nicht so aussehen, als wäre er „[...] direkt aus dem Munde entstanden“ Schließlich wird Protogenes darüber dermaßen zornig, daß er den Schwamm, mit dem er den jüngsten mißglückten Versuch weggewischt hat, „[...] auf die verhasste Stelle der Tafel [schleudert]. Dieser trug die abgewischten Farben wieder so auf, wie es sein Bemühen gewünscht hatte, und so hat in der Malerei der Zufall die Naturwahrheit geschaffen.“⁶ Das Klatschen des Schwam-

² Lukian, *Erotes. Ein Gespräch über die Liebe*, Übers. v. Hans Licht, München 1920, 69.

³ Ebd. Vgl. dazu: Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München, Wien 1998, bes. 17ff.; Friedrich Weltzien, „Der Rücken als Ansichtsseite. Zur 'Ganzheit' des geteilten Körpers“, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, 439-460; Adrian Stähli, „Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung“, in: ebd., 254-273.

⁴ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* [Venedig 1499], Padua 1964, 63, zit. n. Hinz, *Aphrodite*, 269.

⁵ Die Bibel freilich macht im Ersten Buch Mose (38: 6-10) keine Aussagen zu den ästhetischen Belangen von Onans Samen. Ob und wo dabei Flecken entstanden bleibt der Imagination der Leser überlassen.

⁶ Plinius, *naturalis historia*, Buch XXXVII, hrsg. R. König, G. Winkler u.a., München, Darmstadt 1978, 79ff.

mes auf die Tafel erzeugt einen Fleck, so belehrt uns jedenfalls die Etymologie, die einen onomatopoetischen Zusammenhang von Klatschen, Kleckern und Klecksen feststellt: ein „Schallverb“⁷ in der Bedeutung von: „etwas Schwerflüssiges hinwerfen.“⁸

[5] Im Unterschied zur Geschichte des Lukianisten figuriert bei Plinius der Fleck allerdings nicht als er selbst, sondern ist ein Vehikel gegenständlicher Repräsentation im Bild. Der Fleck ist kein Makel⁹, kein ‚Anderes‘ im Bild, sondern sein integraler Bestandteil. Die besudelte Aphrodite erfährt in der Befleckung eine Betonung ihrer Materialität: Fleck und Werk wirken kontrastiv. Hätte der geworfene Schwamm hingegen nicht die Schnauze des Hundes, sondern eine andere Partie der Bildtafel getroffen, so hätte er gewiß der ästhetischen Erfahrbarkeit des Hundeporraits geschadet. Hier ist der Fleck nicht Schleim, sondern stellt Schleim dar.

[6] Gemeinsam mit dem knidischen Fleck hat der Schaum des Protogenes nicht nur die Verbindung zu unterschiedlichen Körperflüssigkeiten,¹⁰ sondern insbesondere die Unwillkürlichkeit der Entstehung. Ein Fleck kann qua definitionem nicht intentional hergestellt werden: es ist nicht möglich, einen Fleck zu malen oder zu weißeln.¹¹ Will man einen Fleck erzeugen, so müssen geeignete Bedingungen hergestellt werden, damit er von alleine, autopoietisch entstehen kann. Der Fleckenproduzent muß dem Material¹² erlauben, zu spritzen, zu klatschen und zu schmieren. Starke Emotionen – in den genannten Beispielen sexuelle Begierde oder Zorn – scheinen dafür ein geeignetes Mittel zu sein. Transformation, soviel sei festzuhalten, ist somit nicht nur Folge, sondern auch eine Vorbedingung des Fleckes: ohne das Loslassen, ohne sich gehen zu lassen, ohne den Kontrollverlust innerhalb eines gewissen Rahmens gibt es keinen Fleck. Auf Knidos war der Fleck ein Zeichen der Transformation, die ihm vorausgegangen ist, bei Plinius hingegen ist es der Fleck selbst, der die Transformation hervorruft und somit zuerst da ist.

⁷ Vgl. den Aufsatz *Auslassungspunkte als Materialspur* von Brigitte Obermayr in dieser Publikation, Abs. 4. Die Verbindung zwischen Fleck und Laut, auf die Aage Hansen-Löve hinweist, ist nicht nur etymologisch, sondern auch historisch festzustellen. Ohne im Folgenden näher darauf einzugehen, soll darauf hingewiesen werden, daß der Fleck nicht nur ein visuelles, sondern auch als ein akustisches Phänomen verstanden wurde (vgl. Anm. 17 und 25).

⁸ Vgl. die entsprechenden Lemmata in Alexander Kluge (Hrsg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1989, 375.

⁹ Gleichgültig, ob der Fleck im Bild, auf dem Bild oder arbeitstechnisch vor dem Bild liegt: den Charakter des Akzidentellen im Sinne des englischen ‚accidents‘ behält er stets bei. Ob Lapsus oder glückliches Versehen, seine Fleckhaftigkeit bleibt ihm erhalten. Vgl. in diesem Zusammenhang die Beiträge von Brigitte Obermayr („Auslassungspunkte als Materialspur“) und Sabine Slanina in dieser Publikation.

¹⁰ Eine weitere Assoziation dieser Richtung gibt Jacques Lacan (*Das Seminar*. Buch XI. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* [1964], übers. v. Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1987, 124), der einen Zusammenhang zwischen der Farbe des Malers und seinen Exkrementen sieht. Vgl. dazu auch Michael Lüthy, „Relationale Ästhetik: Über den ‚Fleck‘ bei Cézanne und Lacan“, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hrsg.), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin 2005.

¹¹ Vielleicht läßt sich eine Ausnahme machen, wenn der Fleck von der Hand supernatürlicher Wesen stammt, wie Oscar Wilde in *The Canterville Ghost. A Hylo-idealistic Romance* (1887) am Beispiel des berühmten „blood-stains“ in der Bibliothek vorschlägt.

¹² Die autopoietische Dimension des Flecks betont immer die „Faktizität des Materials“ gegenüber der Faktur als einer intentionalen Zurichtung des Materials. Im Durchbrechen des der ‚faktura‘ ließe sich der Fleck als Gestaltungselement der Oberfläche auch als Fraktur bezeichnen (vgl. zu dieser Terminologie Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte (Hrsg.), *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wien 2005).

Fleckenlehre: Rotz und Wasser

[7] Es ist diese besondere produktionsästhetische Qualität, die den Fleck durch die künstlerischen Ausdrucksformen der Jahrhunderte zu begleiten scheint. So berichtet ziemlich genau 1500 Jahre später Giorgio Vasari in der Schrift *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), die zur Grundlage seines Ruhmes wurde, daß der Maler Piero di Cosimo von Kranken angespene Wände genauso eingehend studiert habe, wie die Wolkengebilde am Himmel. Vasari lobt dabei insbesondere die außergewöhnliche Imaginationsfähigkeit Pieros, der nicht nur Schlösser am Himmel, sondern auch eigentümliche Landschaften und ganze Schlachtenszenen in Flecken zu entdecken in der Lage war, die für weniger sensible Augen nichts als eine ordinäre Speilache gewesen sein mögen. Die Macht des Flecks liegt in Vasaris Darstellung darin, als Auslöser der Einbildungskraft zu fungieren: Piero sieht ein Bild in die fleckigen Wände hinein. Der Fleck ist nicht, wie bei Protogenes, im Bild, sondern umgekehrt: das Bild ist im Fleck. Der Fleck ist hier eher der Anstoß, der Katalysator einer Transformation. In ihm wohnt die ‚potentia‘, die der Künstler zu aktualisieren hat, eine Art Ruheenergie, die von der Imagination des Künstlers in eine Bilddynamik transformiert werden kann, um den Aristotelischen Begriffsdualismus von ‚dynamis‘ und ‚energeia‘ zu verwenden.

[8] Kannte zwar auch das Mittelalter den imaginationsauslösenden Fleck¹³, indem etwa göttliche Zeichen und Offenbarungen in allerhand Naturphänomenen gesucht und gefunden wurden – in Felsenformationen, Versteinerungen, Marmoraderungen, Holzstrukturen, Himmelserscheinungen und zahllosen anderen Monstra¹⁴ –, so scheint doch mit der Renaissance eine ästhetische Beschäftigung mit Flecken aufzukommen, die über den Kontext von Wundern und Kuriositäten weit hinausreicht.¹⁵ Ein anderer Künstler, der von Piero beeinflusst worden ist, nutzt die Fleckenpotenz in einer Weise, die der von Vasari beschriebenen sehr ähnlich ist. Leonardo da Vinci übernimmt Pieros Methode als Ratschlag in seinen Traktat zur Malereiausbildung. Dieses Buch will keine ästhetische Theorie sein, sondern ist als Lehrbuch für angehende Künstler gedacht.¹⁶ Es enthält Hilfsmittel und Kniffe, Anweisungen und Richtlinien, um bestimmte Probleme der Malpraxis zu lösen. Dabei geht es vor allem auch um Methoden, zu originellen Einfällen zu kommen, um Weisen, die Frage der ‚inventio‘ – der jeweils konkreten Bildlösung

¹³ Der Aufforderungscharakter des Flecks, der nicht trotz, sondern aufgrund seiner Uneindeutigkeit zu Leseversuchen einlädt, kann als Basis seiner ästhetischen Aktivität als Transformator zwischen potentiell und aktualisiertem Bild verstanden werden. Die Verbindung von Eros und Fleck kann darin gesehen werden, reizend – im doppelten Sinne des Wortes – zu sein. Vgl. in diesem Zusammenhang Obermayr, *Auslassungspunkte als Materialspur*, in dieser Publikation,

¹⁴ Vgl. hierzu Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002; Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004; Lorraine Daston, Kathrine Park, *Wonders and the Order of Nature*, Cambridge 1999.

¹⁵ Vgl. Horst W. Janson, „The ‚Image Made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: Millard Meiss (Hrsg.), *De Artibus Opuscula. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 254ff. Eine andere Form von Fleck stellt jene Stelle an der Wand der Schreibstube dar, an die Martin Luther sein Tintenfaß warf um den Teufel zu vertreiben, als dieser ihn bei der Arbeit an der Bibelübersetzung auf der Wartburg störte. Hier wäre der Fleck, wie in der Bibliothek auf Canterville, eher Zeuge eines Ereignisses als dessen Abbild.

¹⁶ Das als *Trattato della Pittura* bekannte Manuskript entstand wohl zwischen 1480 und 1516 und wurde von Leonardos Schüler Francesco Melzi posthum kompiliert. Gedruckt erschien es erst 1651. Gleichwohl wird aus dem Text kenntlich, daß er nicht als private Notiz sondern zur Anleitung Dritter gemeint ist.

jenseits prinzipieller Konventionen – ganz handfest anzugehen. Leonardo schreibt darin:

[9] „Unter diesen Vorschriften soll aber eine neue Erfindung in der überlegenden Betrachtung nicht fehlen; die, wenn sie auch ärmlich und beinahe lächerlich erscheint, dennoch von größtem Nutzen ist, den Geist zu mannigfachen Erfindungen anzuregen. Und das geschieht, wenn du manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen anschaust; wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst Du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst Du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst. Mit solchem Gemäuer und Steingemisch geht es wie mit den Kirchenglocken¹⁷, du findest in ihrem Schlagen jeden Namen und jedes Wort, das du dir vorstellst.“¹⁸

[10] „Denn du mußt verstehen, daß dieser formlose Entwurf, wenn er der Erfindung des Bildes entspricht, um so mehr befriedigen wird, wenn ihn dann die entsprechende Vollkommenheit in allen seinen Teilen zielt. Ich habe in den Wolken und an den Mauern schon Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedenster Dinge anregten; wenngleich diesen Flecken für sich in ihren einzelnen Teilen jegliche Vollkommenheit fehlte, mangelte es ihnen nicht an Vollkommenheit in ihren Bewegungen und sonstigen Wirkungen.“¹⁹

[11] Leonardo bemüht sich, den Fleck – die „macchia“, wie es bei ihm heißt – zu bändigen, sozusagen urbar zu machen. Dazu verläßt er nicht nur den Bereich des ‚Schwerflüssigen‘, verzichtet auf die derbe Komponente von Ejakulat, Schleim und Erbrochenem und betont statt dessen den Zusammenhang von Fleck und Fläche.²⁰ Im Gegensatz zu Pseudo-Lukian und Plinius und systematischer als Piero di Cosimo, versteht Leonardo den Fleck in seiner Fähigkeit, bildliche Imagination anzuregen, als ästhetischen Transformator. Der Flecken als eine strukturierte, umrissene kleine Fläche – eine Bedeutung, die im geographischen wie im textilen Sinn zutrifft – wird von Leonardo auf Phänomene in der Bildproduktion angewendet. Er meint damit Formen, die außerhalb eines Bildes liegen, die aber durch eine besondere Anschauungsweise in den Bereich des Ästhetischen überführt werden können.

[12] Damit unterscheidet er sich stark von seinem Zeitgenossen und Malerkollegen Albrecht Dürer, der ebenfalls sein Wissen um die Kunstproduktion an kommende Generationen weiterzugeben trachtete. Sein um 1527 entworfenes Lehrbuch *Speis der Malerknaben*, das nur in handschriftlichen Fragmenten existiert und nie zur Publikationsreife gelangt ist, steht dem Fleck wesentlich konventioneller gegenüber. Zwar ließ sich Dürer selbst von Zufallsformen inspirieren, wie beispielsweise Zeichnungen von zerkrautschten Kissen oder aquarellierte Traumprotokolle von eigentümlich fleckigen Himmelserscheinungen bele-

¹⁷ Die synästhetische Vergleichen von Fleck und Glockengeläut bei Leonardo ist bemerkenswert: offenbar wird die Imagination nicht nur über visuelle Eindrücke angeregt (vgl. Anm. 7 und 25). Vgl. Obermayr, *Auslassungspunkte als Materialspur*, Abs. 4.

¹⁸ Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., kommentiert und eingeleitet v. André Chastel, München 1990, 384-385.

¹⁹ Leonardo, *Schriften*, 386.

²⁰ Vgl. dazu Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, 219.

gen, in seinem Unterricht aber predigte er offenbar die Beherrschung der malerischen Mittel. Flecken können dabei nur stören, führen etwa in der unsicheren Behandlung von Schattensetzungen dazu, daß ein fleckiger Schatten einen Mantel „beschissen“²¹ aussehen lasse. Die Kopplung der ästhetischen und moralischen Dimension des Fleckens, von Makel und Mal, ist Dürer – zumindest in seinen pädagogischen Äußerungen – fraglos. In diesem Punkt erscheint der Deutsche Dürer ‚klassischer‘ als der Lateiner Leonardo.

[13] Nochmals gut 400 Jahre später werden die beiden Kunsthistoriker Ernst Kris und Otto Kurz in ihrem Buch *Die Legende vom Künstler* die Beispiele von Plinius und Vasari anführen, um eine Entwicklung der Rolle des Zufalls im künstlerischen Produktionsprozess zu skizzieren. Während in der Antike der Zufall dem Künstler lediglich „zu Hilfe komme“, böten in der Renaissance die „[...] Gebilde des Zufalls dem Künstler den Anlaß, seine Fantasie zu entfalten, um in die Zufallsbildungen Gestalten hineinzusehen.“²² Kris und Kurz publizieren den Band 1934 und es scheint kein Zufall zu sein, daß es just zu diesem Zeitpunkt ein verstärktes Interesse an bildnerischen Methoden gibt, die man mit dem Terminus ‚autopoietische Verfahren‘²³ beschreiben könnte. Vor allem die Surrealisten und Dadaisten experimentieren zu dieser Zeit mit ‚écriture automatique‘, mit Grattage, Decalcomanie und anderen Zufallsverfahren. Bis im Tachismus der Fleck gar zum Namenspatron einer Maltechnik wie einer Kunstströmung wird, hat er in den Ismen der modernen Avantgarde bereits eine steile Karriere hinter sich, die hier nicht weiter verfolgt werden kann. Gegenstand der folgenden Abhandlung soll vielmehr der historische Punkt zu Beginn der Moderne sein.

Der Fleck als Selbstorganisation

[14] Vor dem Beginn der klassischen Moderne, also in der Periode zwischen Leonardo und der „Sattelzeit“²⁴ um 1800, findet der Fleck selten aus diesem Umfeld der Kunstanweisung heraus und wird, soweit ich das ersehen kann, kaum je Gegenstand eigenständiger ästhetischer Betrachtung. Der Fleck als autopoietisches Phänomen erfreut sich vielmehr einer sprechenden Namenlosigkeit, wie eine Passage aus Thomas Hobbes *Leviathan* von 1651 illustriert. Er spricht an dieser Stelle von der Funktionsweise der Sinnesorgane und beschreibt seine Beobachtung, daß „[...] beim Druck oder Schlag aufs Auge oder beim Reiben des

²¹ Albrecht Dürer, *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Auswahl und Einleitung von Max Steck, Stuttgart 1961, 214. Hier heißt es: „Ein Ungelehrter besieht Dein Gemälde, in dem ein roter Rock und spricht: 'Schau, guter Freund, wie ist der Rock auf einem Teil so schön rot und auf dem anderen hat er weiße Farbe oder bleiche Flecken'. Dasselbe ist sträflich und hast ihm nicht recht getan. [...] Auch mit dem Scheckigen desgleichen zu halten, daß man nit spreche, ein schönes Rot sei mit schwarz beschissen.“

²² Im Unterschied zu den hellenistischen Legenden, in denen der Zufall den KünstlerInnen „zu Hilfe komme“, böten hier die „Gebilde des Zufalls dem Künstler den Anlaß, seine Fantasie zu entfalten, um in die Zufallsbildungen Gestalten hineinzusehen“ (Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934, 71f.).

²³ Jene surrealistischen Automatismen sind immer auch als Spur ihrer Entstehung zu verstehen und rekurrieren somit immer auf die Form der Skizze.

²⁴ Den Begriff prägte Reinhart Koselleck in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1972, Bd. I, S. XV. Der Begriff soll keinesfalls ein Verständnis nahelegen, die ästhetische Bewertung von Flecken wäre vor 1750 oder nach 1820 stabil und konsensfähig. Bemerkenswert ist gleichwohl die im Rahmen neuer Ästhetiken den dynamischen Effekten und dem Amorphen geschenkte Beachtung, die der ungeschriebenen Theorie des Flecks neue Aspekte hinzufügt.

Auges eine Lichtempfindung und beim Druck aufs Ohr ein Schalleindruck²⁵ entsteht“²⁶ und fährt weiter fort:

[15] „[E]s entstehen auch in uns sogar, wenn wir wachen, viele andere Vorstellungen aus dem bei der Empfindung entstandenen tiefen Eindruck; denn ein scharfer Blick in die Sonne läßt noch lange Zeit ein kleines Sonnenbild wie einen Fleck in unseren Augen zurück, und nach einer anhaltenden und aufmerksamen Betrachtung geometrischer Figuren stellen sich uns im Dunkeln, auch wenn wir wachen, Linien und Winkel vor. Ob diese Art von Vorstellung einen Namen habe, ist mir unbekannt; es ist selten hiervon die Rede.“²⁷

[16] Für Hobbes ist der Fleck eine Art gesehene Blindheit²⁸, die sich eigenwillig der Festschreibung entzieht. Der Fleck ist dasjenige, für das es keinen Namen gibt. In der Arbeitsweise der Künstler, die Zeitgenossen von Thomas Hobbes gewesen sind, trifft man den Einsatz von namenlosen, amorphen Formen durchaus gelegentlich an. Eher seltene Beispiele der Steinmalerei, die eine in der polierten Oberfläche vorgefundene Struktur als Landschaft oder Wolkenbild benutzen, um dort hinein etwa eine Paulusszene oder ein Auferstehungsbild zu malen,²⁹ scheinen als Bravourstück gegolten zu haben, als Ausweis eines Virtuositums, eine bildliche ‚sprezzatura‘, die im Kuriositätenkabinett oder der Wunderkammer neben Kunststücken aus Straußeneiern oder auffällig geformten Perlen bestehen konnten. Wenn im 17. Jahrhundert die Fleckenproduktion etwa mit malerischer Marmorimitation oder arabischen Rocailles sich einer Blütezeit erfreut, sind es doch zumeist keine figurativ gelesenen Flecken, die hier von Bedeutung sind.³⁰ Der barocke Kunsthandwerker, der Stuck wie Marmor erscheinen lassen will, ist ja auf eine ganz und gar mimetische Weise mit Flecken befaßt: er malt den Fleck als Fleck und nicht als Bild. Damit steht er der proto-geneseartigen Virtuosität eines Rembrandt oder Franz Hals näher, die in der Lage waren, aus dem kunstvollen Arrangement amorpher Flecken die Erscheinung einer Physiognomie oder einer geklöppelten Spitze hervortreten zu lassen – freilich ohne die autopoietische Dimension des Schwämmewerfens im Herstellungsprozeß. In der Umkehrung von Plinius ließe sich sagen, daß in Rembrandts Manier nicht der Fleck einen Gegenstand darstellt, sondern sich der Gegenstand als Fleck zeigt. Ob Leonardo in einem Spitzenkragen von Frans Hals wohl eine Landschaft samt Reiterschlacht gesehen hätte? Wer weiß – sicher scheint mir allerdings zu sein, daß dies nicht im Sinne des Meisters gewesen wäre.

²⁵ Auch Hobbes sieht wie Leonardo die Synästhesie des Fleckes als einen gewissermaßen referenzlosen Sinneseindruck des Auges respektive des Ohres (vgl. Anm. 7 und 17).

²⁶ Thomas Hobbes, *Leviathan*, übers. v. Jacob Peter Mayer, Stuttgart 2003, 12.

²⁷ Hobbes, *Leviathan*, 16.

²⁸ Charles Gleyre vertritt eine verwandte Position, wenn er feststellt, daß nur die scharf bestimmten Formen etwas zu sehen gäben, die fleckenhaften Partien jedoch blind seien. Vgl. Slanina, *Der Fleck im Bild*, Abs. 7.

²⁹ Vgl. Raphael Rosenberg, „Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit“, in: Dirk Luckow (Hrsg.), *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, 24.1.-12.4.2004, Kiel 2004, 41-45.

³⁰ Zum Verhältnis von Rocaille und Figuration vgl. Dario Gamboni, „Eine Perle in der Ohrmuschel. Bewegung, Prozeß, Einfühlung“, in: Renate Buschmann, Marcel René Marburger, Friedrich Weltzien (Hrsg.), *Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst*, Berlin 2005, 31-36; Antje von Graevenitz, *Das niederländische Ohrmuschelornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien van Vianen und Lutma*, Bamberg 1973.

[17] Erst das aufgeklärt ausgehende 18. Jahrhundert mit seinem zunehmend romantischen Wirklichkeitszugang wendet sich wieder Phänomenen der Ambivalenz und der arbiträren Figurativität zu. Die berühmte Marmorseite in Laurence Sterne³¹ *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, ein Werk, das in mehreren Fortsetzungen zwischen 1759 und 1766 geschrieben wurde, lassen sich in ausgezeichneter Weise als Beispiel anführen, den gewandelten Zugang zum Fleck zu illustrieren. Im laufenden Text wird eine komplette Buchseite – in der ursprünglichen Fassung von Kante zu Kante ohne jeden Rand – mit einer farbigen Marmorimitation überzogen.³² Hier wird nicht nur Marmor imitiert, sondern vielmehr die Marmorimitation inszeniert. Der Fleck erhält damit eine Eigenständigkeit der Existenz und der Bildbedeutung zugestanden, die ohne Präzedenzfall ist. Der Fleck ist nicht mehr nur Signifikant, kein Hilfsmittel oder Akzidenz, Auslöser oder Katalysator, auch kein Bildgegenstand unter anderen; Man kann sagen, der Fleck selbst ist sichtbar geworden. Angesichts dieser Valorisierung des Flecks scheint es konsequent zu sein, daß just um den Jahrhundertwechsel ins 19. Jh. das Interesse für Leonardo enorm steigt, seine Werke ausgestellt und bewundert, seine Schriften übersetzt und neu aufgelegt, seine Kodizes in den Bibliotheksarchiven wieder entdeckt werden.

[18] Alles, was sich von selbst bildet, erfreut sich um 1800 größter Beliebtheit, und das gilt nicht nur für die bildende Kunst oder als Paradigma der Naturwissenschaft, sondern insbesondere auch im Alltagsdenken der Menschen. Erkennbar wird das etwa in populären Almanachen und Ratgebern für diejenigen Angehörigen des Bürgertums, die nicht zur Bildungselite gehören. Als Beispiel kann *Der Physikalische Kinderfreund* dienen, eine Sammlung von erklärungsbedürftigen Phänomenen des Alltags, die der Mathematiklehrer Gerhard Ulrich Anton Bieth aus Dessau 1801 veröffentlicht.³³ Elektrizität und Magnetismus, aber auch die Wolkenbildung, der er immerhin sieben Kapitel widmet, gehören zu den Themenbereichen, die das ‚Von Selbst‘ intensiv besprechen. Daneben hält es Bieth auch für notwendig, immerhin drei Kapitel der „Selbstentzündung in Thieren und Menschen“ zu widmen. Er schildert eine Anzahl von Fällen, bei denen Menschen offenbar ohne Anlaß von innen heraus „von selbst“ in Brand geraten sind. Er schließt diese Betrachtung übrigens mit dem hellsichtigen Satz: „Merkwürdig ist es, daß alle obige Fälle alte Personen weiblichen Geschlechts betrafen.“³⁴ Eine Beobachtung, die Justinus Kerner, der Schöpfer der Klecksographien, mißachtet hat. Denn in seinem Roman *Reiseschatten* aus dem Jahr 1811 ist es der Antiquar Haselhuhn, der während der Fahrt in der Postkutsche von einer spontanen Selbstentzündung geplagt ist.³⁵

[19] Die Wolken, sozusagen als Flecken in der Landschaft, eignen sich besonders gut als Modell dieses autogenerativen Prinzips, das von den Künstlern mehr und mehr honoriert wird. „Ces masses mouvantes et majestueuses se composent, se dessinent et se colorent“, wie dies Pierre-Henri de Valenciennes 1800 in seinem

³¹ Sterne wendet eine Bandbreite von graphischen Methoden an. Für Puškin scheinen die linearen Illustrationen und geschwärtzten Seiten von größerer Bedeutung sein, als die Marmorseite. Daran zeigt sich, wie sehr diese Quasizeichen mit der Problematik des Flecks verbunden sind. Vgl. Obermayr, *Auslassungspunkte als Materialspur*, Abs. 1.

³² Peter J. De Voogd, „Laurence Sterne, the marbled page, and ‘the use of accidents’“, *Word and Image* 1/3 (1985), 279-287.

³³ Gerhard Ulrich Anton Bieth, *Der Physikalische Kinderfreund*, Dessau 1801. Zum Phänomen der Selbsttätigkeit im 19. Jh. vgl. Friedrich Weltzien (Hrsg.), *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.

³⁴ Bieth, *Kinderfreund*, 75.

³⁵ Justinus Kerner, *Reiseschatten*, Leipzig 1811.

großen Handbuch zur Landschaftsmalerei geradezu paradigmatisch für das Selbstarrangement von Fleckenbildern formulierte.³⁶ Der Fleck erscheint von selbst und fordert die interpretatorische Kompetenz des Betrachters heraus. Das beginnende 19. Jahrhundert kann hierin ein Signum für die Welt erkennen, wie sie sich dem aufgeklärten Geist zeigt: ein zunächst Namenloses, dessen Ordnung und Sinn sich der aktiven Einbildungskraft erschließt. Das Interessante an der spontanen Selbstentzündung ist denn auch nicht ein Orakel, ein Wunder oder ein Akt göttlicher Vorsehung, der etwa einen Bösewicht auf solche Art bestrafe. Vielmehr geht es um den geradezu detektivischen Reiz, Hypothesen zu entwickeln, die solche autopoietischen Phänomene einer rationalen Erklärung öffnen – zum Beispiel, indem man sich fragt, was die selbstentflammten Personen zuletzt gegessen haben, wie es für Bieth nahe liegend scheint. Der Fleck jedenfalls bietet dieses Schema: zuerst findet sich ein Phänomen vor, danach muß es erklärt, gedeutet, interpretiert werden. Der Fleck ist ein Chaos³⁷ das gleichwohl alle Gesetze der Schöpfung und der Ordnung in sich birgt.

[20] Zu dieser spezifischen Fleckensicht gehört auch, daß man den Makel außerhalb einer symbolischen Ebene der Schuld, außerhalb der Terminologie von Reinheit und Unreinheit bespricht. Es geht nicht um eine religiöse Ebene der Befleckung, wie sie Paul Ricoeur als „ein Symbol des Bösen“³⁸ in der abendländischen Tradition der griechischen Antike und der jüdisch-christlichen Morallehre versteht. Ricoeur geht es nicht um den Flecken selbst. Er sagt: „Tatsächlich war die Befleckung nie wörtlich ein Flecken; das Unreine nie wörtlich das Schmutzige; [...] Befleckt ist nur, was für befleckt gehalten wird.“³⁹ Auch wenn es sich mit den inkriminierten Bereichen Sexualität und Mord um Praktiken handelt, die tatsächlich häufig Flecken produzieren – auf den Fleck als ästhetisches Faktum bezieht sich Ricoeurs Symbolik nicht.

[21] Dem Flecken, den man als Bild betrachtet, scheint die Ebene von Schuld nicht zwingend anzuhängen: schon Pseudo-Lukian ging es nicht um das Sakrileg. Auch wenn der Akt der Befleckung der Knidia als Schande bezeichnet wurde, so galt dies vor allem für den verliebten Knaben, nicht aber handelte es sich um eine Entweihung des Tempels – eher im Gegenteil: der Fleck auf der Rückseite der Statue erhöhte ihre ästhetische (und die touristische) Bedeutung in gewisser Weise zusätzlich. Mehr noch: „Der griechische Terminus ‚katharsis‘ kann die physische Säuberung besagen, dann im medizinischen Sinne die Entleerung, die Abführung von Säften.“⁴⁰ Der Fleck ist also in den hier angeführten Beispielen eher ein Zeichen von Katharsis als von Schande. Die Valorisierung des Fleckens als einem kreativen Potential braucht die Ablösung von jeder pejorativen Bedeutung. War die Fleckentechnik in Leonardos Augen noch „ärmlich und beinahe lächerlich“, so markiert die Wende zum 19. Jahrhundert eine neue Bewertung.

³⁶ Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* [...], Paris 1800, zit. n. Inés Richter-Musso, „Die Wolke als Lehrmeisterin der Malerei in Rom um 1800. Das Vermächtnis Valenciennes“, in: Bärbel Hedinger, Inés Richter-Musso, Ortrud Westheider (Hrsg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, München 2004, 55, Anm. 14.

³⁷ In Balzacs „Chef d'oeuvre inconnu“ von 1832 wird der Zusammenhang von Chaos und Ordnung, von Fleck und Zeichen als Herausforderung im künstlerischen Schaffensprozeß zum Thema der Erzählung und kann damit als Beleg für die Brisanz der Thematik in der Kunsttheorie der Zeit herangeführt werden. Vgl. Slanina, *Der Fleck im Bild*, Abs. 10.

³⁸ Paul Ricoeur, *Symbolik des Bösen. Phänomenologie der Schuld II*, Freiburg, München 2002, 45. Vgl. bes. Kap. 1.3: „Symbolik des Flecks“.

³⁹ Ricoeur, *Symbolik*, 44, 46.

⁴⁰ Ricoeur, *Symbolik*, 47.

Vom Blot zur Tache

[22] Der erste wichtige Protagonist der proto-romantischen ästhetischen Fleckenfreude ist Alexander Cozens, dessen Wirken bezeichnenderweise als Kunstpädagoge in Eton und nicht als Malerfürst Blüte und Wirkung entfaltet. Bezeichnenderweise deshalb, weil seine ‚Blot‘-Methode als eine Bildfindungsstrategie und keine Bildgenerierungstechnik gedacht war. Sie funktioniert etwa folgendermaßen: Auf ein vorzugsweise zerknittertes Blatt Papier werden mit einer Tupf- und Wischtechnik Tintenkleckse aufgebracht – die so genannten ‚Blots‘. Diese Kleckse werden dann interpretiert und als Kompositionsgrundlage für Landschaftsbilder verwendet, die letztlich jedoch in traditioneller Manier säuberlich auszuführen sind.

[23] „For the surest means of producing a great variety of the smaller accidental shapes, the paper on which you are to make the blot, may be crumpled up in the hand, and then stretched out again.“⁴¹

[24] „The blot is not a drawing, but an assemblage of accidental shapes, from which a drawing may be made. It is a crude resemblance of the whole effect of a picture, except the keeping and colouring; that is to say, it gives an idea of the masses of light and shade, as well as of the forms, contained in a finished composition. If a finished drawing be gradually removed from the eye, its smaller parts will be less and less expressive; and when they are wholly undistinguished, and the largest parts alone remain visible, the drawing will then represent a blot, with the appearance of some degree of keeping.“⁴²

[25] Besonders in der englischen Malerei – und hier wiederum vor allem bei John Constable und William Turner – fiel dieser Gedanke des produktiven Klecksens auf fruchtbaren Boden. Aber auch in der deutschen Romantik, allen voran bei Carl Blechen, wird der Fleck zum Träger gegenständlichen Bildsinnes; nicht mehr nur aquarellierter Auslöser von Bildideen, sondern ausgeführt jenseits allen Entwurfscharakters in Öl auf Leinwand. Cozens wie Turner oder Blechen dient zudem die Wolkenstudie als ein besonders prominenter Anwendungsbereich der Kleckserie. Die autopoietische Ebene überlagert sich in diesem Motiv auf zweifache Weise. Zum einen als Bildgegenstand, denn die Wolken⁴³ können seit Leonardo als ein Pendant zum Fleck gelten. Zum anderen auf der Ebene der Malweise, denn Wolken – wie der Schaum des Protogenes – eignen sich in ihrer amorphen Formgebung besonders gut für derartig experimentelle Ansätze, weil sie über keine feste Ikonographie verfügen. Im Nebel⁴⁴ (vgl. die Beiträge von Sabine Slanina, *Der Fleck im Bild*, und Brigitte Obermayr, *Auslassungspunkte als Materialspur*), im Dunst der Wolken verschwimmen die Konturen und fordern

⁴¹ Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Inventions of Landscape*, London 1785, 25 (zit. n. Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar 1990, 467-484); Vgl. auch Rosenberg, „Der Fleck zwischen Komposition und Zufall“, 44.

⁴² Cozens, *A New Method*, 8 (wie Anm. 41). Alexander Cozens, *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscapes. Intended for Students in the Art*, London 1759 (zit. n. Kim Sloan, „A New Chronology for Alexander Cozens“, *The Burlington Magazine*, 127 (1985), 354-360).

⁴³ Der Vergleich von Fleck und Wolke findet sich bereits bei Leonardo und wird von den Romantikern allenthalben bemüht.

⁴⁴ Als Bild des Amorphen wird auch der Nebel angeführt, im Gegensatz zur Wolke jedoch eher pejorativ. So steht das Neblige und Dunstige bei Rosenkranz in der *Ästhetik des Häßlichen* für eine zu vermeidende Auflösung der Formen im negativer Abgrenzung zu den entwicklungsfähigen „embryonischen“ Formen der Skizze im Rohzustand.

vom Bildbetrachter wie vom Künstler die Aktivität des Sehens als ein Interpretieren.

[26] Der entscheidende Schritt, der sich zwischen Cozens' neuer Technik zur Landschaftserfindung und den romantischen und impressionistischen Fleckenbildern des 19. Jahrhunderts getan hat, besteht darin, die ‚blots‘ und ‚taches‘ nicht mehr nur als ein Hilfsmittel der ‚inventio‘ einzusetzen, sondern im Werk selbst auszustellen. Von einer Bildfindungsstrategie⁴⁵ (vgl. die Beiträge von Brigitte Obermayr und Sabine Slanina) zu einer Bildgenerierungstechnik zu kommen, schließt in sich ein, den Fleck als solchen, als Ausweis seiner autopoietischen Entstehung, erkennbar zu halten. Eine solche Maltechnik, die den Fleck erhält, stellt explizit die Technik der Klecksographie dar, die um die Jahrhundertmitte neben William Turner in England auch bei Victor Hugo in Frankreich und Justinus Kerner in Deutschland zu finden ist.

[27] Besonders interessant scheint mir der Fall des schwäbischen Mediziners Justinus Kerner zu liegen. Als Arzt wie als Forscher arbeitete Kerner seit seiner Dissertation 1808 mit Somnambulen und beschrieb auch pseudomagische Praktiken wie „Tischrücken“ und „kakodämonisch-magnetische Zustände“ des „Besensenseyns“, die im Laufe des 19. Jahrhunderts geradezu salonfähig wurden. Phänomene der Selbsttätigkeit, gewissermaßen autopoietische Effekte in der Medizin, bewegten ihn nicht nur im therapeutischen Sinne: so versuchte er beispielsweise seine Patientin Friederike Hauffe, die „Seherin von Prevorst“, zu kurieren, indem er durch eine „wohltätige Krise“ ihre „Heilbestrebungen im Innern“ zu aktivieren suchte.⁴⁶ Auch das kreative Potential solcher sich selbst steuernden Vorgänge, die ästhetische Kraft der Flecken, fesselte seine Neugierde.

[28] Vermutlich bereits seit den 1840er Jahren entwickelte er die Bildtechnik der „Klecksographie“, wie er es nannte und sammelte in der Folgezeit zahlreiche Blätter. Zu den so entstandenen Figuren schrieb er schließlich kleine Gedichte, mit deren Hilfe er die Kleckse deutete. 1856 schließlich organisiert er eine Zusammenstellung für den Druck (der jedoch erst posthum 1890 realisiert werden sollte), der er in einem Vorwort eine Apologie des Fleckes beistellte. Die Klecksographie funktioniert in Kerners Worten wie folgt:

[29] „Tintenklekse (schwäbisch Tintensäue), die auf der Seite des Falzes (auf dessen rechter oder linken Seite, aber nie auf beiden) eines zusammengelegten Papiers gemacht werden, geben (nachdem man das Papier über dieselben legte und sie dann mit dem Ballen oder dem Finger der Hand bestreicht), kraft ihrer Doppelbildung, die sie durch ihr Zerfließen und den Abdruck auf dem reinen Raume der anderen Seite der Linie erhalten, der Phantasie Spielraum lassende Gebilde der verschiedensten Art. [...]

[30] Wo die Phantasie nicht ausreicht, kann manchmal mit ein paar Federzügen nachgeholfen werden, da der Haupttypus meistens gegeben ist. So kann zum

⁴⁵ Der Fleck als Teil des Bildfindungsprozesses kann diskret sein, indem er – wie im Falle von Cozens' Blot-Methode – nur im Atelier beziehungsweise im Anleitungsbuch auftaucht, nicht jedoch im Salon oder der formulierten Kunsttheorie. Ein Aspekt der historischen Transformation ästhetischer Erfahrung im frühen 19. Jahrhundert besteht im Indiskretwerden des Flecks.

⁴⁶ Justinus Kerner, *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere*, 2 Teile, Stuttgart, Tübingen 1829. Zit. n. Heinz Schott, „Geschichte der Medizin: Justinus Kerner – Medizin und Magie im Geiste der Romantik“, *Deutsches Ärzteblatt* 100/4 (2003), 173-176.

Beispiel ein Menschenbild in seiner ganzen Gestalt und Bekleidung herauskommen, jedoch vielleicht ohne Kopf, Hand und so weiter, wo, was auch in nachstehendem geschehen, hie und da das fehlende leicht zu ersetzen ist.

[31] Bemerkte muß werden, daß man nie das, was man gern möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete.

[32] Es kamen also auch diese hier gegebenen sogenannten Hadesbilder nicht durch meinen Willen⁴⁷ und durch meine Kraft hervor, ich bin der Zeichnungskunst ganz unfähig, sondern sie kamen auf jene oben beschriebene Weise allein durch Tintenklekse zu Tage und erforderten dann oft gar keine, oft nur unerhebliche Nachhilfe durch einige Federstriche, oder durch künstliche Nachzeichnung von Gesichtern.“⁴⁸

[33] Charakteristisch ist nicht nur die Strapazierung der Phantasie, wie sie auch schon Leonardo und Cozens bemerkt hatten, sondern insbesondere die Unvorhersagbarkeit und Intentionlosigkeit: nie kommt das heraus, was man erwartet. Immerhin läßt sich in einer Nachbearbeitung der Fleck in eine Richtung modifizieren, die dem ‚Autor‘ obliegt: in Kerners Fall scheint dies eine Obsession mit dem Reich der Toten und der Schattenwesen zu sein. Geister, Skelette, Nachtgetier aller Art tummeln sich in seinen Klecksographien zuhauf, obgleich er immer wieder betont, wie gering sein Anteil am Entstandenen sei. Die Imagination, die er dabei anruft, gehört doch ganz eindeutig seiner eigenen Subjektivität, seiner Schöpferkraft zu.

[34] Zu untermauern versucht Kerner die Autopoiesis zusätzlich mit dem Hinweis auf seine zeichnerische Inkompetenz. Er könnte gar nicht fälschen, selbst wenn er wollte. Hinzu kommen noch zwei weitere Argumente. Zum einen die kindliche, um nicht zu sagen kindische Natur der Technik, zum anderen seine durch Schwersichtigkeit hervorgerufene Ungeschicklichkeit:

[35] „Es wird wohl manchem bei Lesung und Betrachtung dieser Blätter vielleicht zu Sinne kommen, wie er schon in frühester Jugend durch Zerdrückung von kleinen färbenden Beeren, ja gar Fliegenköpfen und so weiter auf zusammengelegtem Papier, ohne Kunst, ohne Hilfe von Bleistift und Pinsel, Zeichnungen hervorgehen sah. Dessen erinnere ich mich auch noch aus meiner Jugend.

[36] Die Zunahme meiner halben Erblindung war die Ursache, daß ich es in diesem jugendlichen Spiel weiter brachte; denn dadurch fielen mir, wenn ich schrieb, sehr oft Tintentropfen aufs Papier. Manchmal bemerkte ich diese nicht und legte das Papier, ohne sie zu trocknen, zusammen. Zog ich es nun wieder auseinander, so sah ich, besonders wenn diese Tropfen nahe an einen Falz des Papiere gekommen waren, wie sich manchmal symmetrische Zeichnungen gebildet hatten, namentlich Arabesken⁴⁹, Tier- und Menschenbilder und so weiter.“⁵⁰

⁴⁷ Das Motiv des Unwillkürlichen, der Künstlerintention Zuwiderlaufende ist im Fleckendiskurs der Zeit omnipräsent. Vgl. Slanina, *Der Fleck im Bild*, Abs. 9.

⁴⁸ Justinus Kerner, *Klecksographien*, o.S.

⁴⁹ Arabesken als „Sudeleyen“ stehen dem Fleck als Bild insofern nahe, als beide per se nicht-mimetisch sind, jedoch als Trigger der „zügellosesten Einbildungskraft“ (Adolf Riem, 1788) fungieren. Sie gleichen sich weniger nach Maßgabe des Produktionsprozesses als nach einer bestimmten Weise der Rezeption. Vgl. auch Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung*

[37] Eine solche Apologie ist mehr als nur eine Attitüde der Bescheidenheit oder des Understatements. Mit rhetorischem Geschick betreibt Kerner die Aufwertung des Flecks Kraft seiner selbstbildnerischen Fähigkeiten. Je geringer der Anteil des Produzenten, sei es seiner intellektuellen, seiner künstlerischen oder seiner intentionalen Agenturen, desto wichtiger die Rolle der inhärenten Kräfte im Zusammenspiel von Fleck und Phantasie. Ähnlich wie bei den Renaissancekünstlern Leonardo und Piero ist das Bild im Fleck – aber es muß nun nicht mehr in einem vom Fleck abgetrennten Arbeitsgang handwerklich hergestellt werden, sondern es genügt, mit wenigen kleinen Korrekturen die Fixierung zu betreiben. Und in auffälliger Anlehnung an die 1839 neu entwickelte und rasch populär gewordene Bildtechnik der Fotografie,⁵¹ die ebenfalls damit werben konnte, unabhängig von zeichnerischem Talent ausgeübt werden zu können, spricht Kerner von seinen Klecksen als Aufnahmen:

[38] „Schnell hab ich diese Unnatur,
Zu mir herauf gekommen,
Einen Totenkopf auf der Frisur,
Kleksografisch aufgenommen.“⁵²

[39] Kerner hat eine deutliche Vorliebe für eine Ästhetik des Schreckens. Die Schwärze der Tinte, aus der die Figuren aufsteigen, ist die Schwärze der Nacht und die des Hades. Er spricht damit nicht nur die Kategorie des Unheimlichen an, zumindest genauso stark ist diese Terminologie im ästhetischen Wert des Sublimen verankert, insbesondere, wie ihn 100 Jahre zuvor Edmund Burke beschrieben hatte. Was als „dark, confused, uncertain“⁵³ zu klassifizieren ist, gehört dem Sublimen zu. So bescheiden sich Kerner gibt, im romantischen Kontext, in dem er sich selbst stehen sieht, ist der Anspruch seines Verfahrens nichts weniger, als an das Erhabene heranzureichen.

[40] Der italienische Kunsttheoretiker Valerio Imbriani bestärkt und erweitert diese ästhetische Potenz des Fleckens noch. Für ihn ist die „macchia“, der Fleck, der entscheidende Moment und der notwendige Ausgangspunkt in jeder Tätigkeit des Malens.⁵⁴ Nicht der Inhalt, die Erzählung, der Gegenstand des Gemäldes ist Garant künstlerischer Qualität, sondern allein der erste Fleck, aus dem heraus sich das Bild entwickelt. In vergleichbarer Weise beschreibt dies auch Karl Rosenkranz in seiner berühmten *Ästhetik des Häßlichen* von 1853. Zwar ist bei ihm der Terminus ‚Fleck‘ für eine moralische Bedeutung reserviert, wie er im Kapitel über „Das Rohe“ zur Darstellung des Phallus in der Kunst ausführt:

und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985; Oliver Jehle, „Sternes Abschweifungen. Zum Lob und Eigensinn der Linie in Tristram Shandy“, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hrsg.), *Dimensionen der Linie. Zeichnung zwischen Expression und Experiment*, München 2005 (im Druck), S. 11-12.

⁵⁰ Kerner, *Kleksographien*, o.S.

⁵¹ Zum Verhältnis von Fotografie und Autopoiesis um 1850 vgl. Friedrich Weltzien, „Der ‚nachgezeichnete Entwurf‘. Frühe Phototheorie und die Frage der Bildentstehung“, in: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hrsg.), *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003, 173-187.

⁵² Kerner, *Kleksographien*, 47.

⁵³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], hrsg. James T. Boulton, London 1958, 63.

⁵⁴ Vittorio Imbriani, *La Quinta Promotrice*, Napoli 1868.

[41] „Alles Phallische [...] ist doch ästhetisch genommen häßlich. [...] Wie sehr die Phantasie der Menge sich immer mit phallischen Bildern befleckt, sieht man in jeder Stadt, wo eine Mauer, ein Torweg nur recht frisch und rein angestrichen zu werden braucht, um schon tags darauf mit solchen Figuren besudelt zu sein.“⁵⁵

[42] Der Zusammenhang von Fleck, Phallus und Besudelung – in dieser Trias der Episode des Pseudo-Lukian nicht unähnlich – wird von Rosenkranz stark gemacht, aber soziologisch und moralisch von der Sphäre ästhetischer Erfahrung abgerückt. Gleichzeitig liegt jedoch im Rohen bereits ein Keim des Kunsthaften, ist in der Befleckung, der Unreinheit gewissermaßen der Samen der Ästhetik enthalten. So heißt es im gleichen Kapitel:

[43] „In diesem Sinn kann Roheit, sofern ein Überschwang gärender Produktivkraft darin waltet, uns sogar ein Unterpfand künftiger Tüchtigkeit sein. Der große Inhalt einer Konzeption kann in markigen Entwürfen erscheinen, aus deren Roheit dennoch ihre mögliche, ihnen schon innewohnende Schönheit hervorleuchtet. Handzeichnungen von Bildhauern, Baupläne, dramatische Skizzen können uns in ihrer embryonischen Gestalt doch schon die ganze Unendlichkeit echter Kunst offenbaren.“⁵⁶

[44] Die „gärende Produktivkraft“, die „embryonische Gestalt“ ist es, was den Fleck für die Künstler von jeher so attraktiv macht. So erscheint folgerichtig, was zunächst erstaunen könnte, daß nämlich der Fleck, beziehungsweise die Befleckung nicht in den Kapiteln über „Die Formlosigkeit“, „Das Ekelhafte“ oder „Das Zufällige und Willkürliche“ besprochen wird, sondern eben in der Abhandlung der Roheit. Es ist die Nähe zum Entwurf und zur Skizze⁵⁷, die den Fleck als eine Arbeitsweise der „sorgfältigen Nachlässigkeit“⁵⁸ mit Konzeptionen organischer Selbstentfaltung verbindet. Ästhetisch kann der Fleck dann erfahren werden, wenn der Betrachter bereit ist, ihn nicht als Besudelung, sondern als Embryo zu sehen. Dann transformiert sich der Fleck selbsttätig in einen ästhetischen Gegenstand. Auf jeden Fall geht der Fleck der Transformation voraus und löst sie aus: Das Bild ist im Fleck und nicht der Fleck im Bild.

Fleckenaktivität

[45] Der Fleck macht – soviel läßt sich behaupten – ungefähr zwischen 1820 und 1850 eine europäische Karriere. Er wird als Ausdrucks- und Sinnträger in der Kunstgeschichte der folgenden Jahre immer wichtiger. Über den Impressionismus, den Postimpressionismus respektive Pointillismus bis zum Tachismus und zum Informel ist die Apotheose des Flecks nicht mehr aufzuhalten. Interessant scheint als Randbemerkung, daß der Fleck auch in der Naturwissenschaft als Klassifizierungs- und Diagnoseinstrument eine gewichtige Bedeutung erhält. Es sei nur an die Beispiele August Strindberg oder Hermann Rorschach erinnert, die

⁵⁵ Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen* [1853], Leipzig 1990, 193.

⁵⁶ Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 186.

⁵⁷ Die Angst vor der Vollendung, die Delacroix artikuliert, ist – positiv gewendet – das Vertrauen in die embryonalen Qualitäten des Rohen, der Skizze. Ébauche, die Untermalung, bezeichnet insofern nicht das Verfließen eines einstmaligen klaren Bildes, sondern im Gegenteil das Versprechen einer künftigen, lebendigen Ausdifferenzierung. Es ist kein Nicht-mehr, sondern ein Noch-nicht. Vgl. Slanina, *Der Fleck im Bild*, Abs. 4.

⁵⁸ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch* [1799], Dresden 1996, 60.

in unterschiedlicher Weise mit fleckartigen, autopoietischen Strukturen operiert haben.

[46] Man kann eine historisch signifikante Verdichtung von Fleckenphänomenen um die Mitte des 19. Jahrhunderts feststellen. Der Fleck als Modell ästhetischer Erfahrung erscheint in prägnanter Umkehrung der klassischen Vorstellung des „sensus est eferendus non inferendus“: Nicht hinausziehen, was die Intention des Autors im Bild unterbrachte, heißt nun die Devise, sondern in der schöpferischen Anschauung, im produktiven Beobachten das Bild in die zufällige Struktur hineinsehen. Wahrnehmung erscheint nicht als billige Kenntnisnahme eindeutiger und klarer Fakten, sondern als Interpretation, Deutung, Entschlüsselung komplexer Information. Welterkenntnis, so ließe sich zugespitzt formulieren, ist nicht zu haben ohne ästhetische Erfahrung. Es gibt keinen Kontakt zur Wirklichkeit außerhalb der subjektiven und daher interpretationsbedürftigen Daten unserer Erfahrung.

[47] Der Fleck mag als Phänomen zwar medial gebunden sein – ein marmorner Fleck sieht anders aus als ein gezeichneter, gemalter, gedruckter oder chemisch erzeugter – in seiner Funktion und in seiner Bedeutung stört ihn das aber nicht; Signifikant des Ambivalenten, im lateinischen Sinne Kraftträger der ‚potentia‘ (‚energeia‘), Herausforderung an die Lesefähigkeit des Beobachters und tendenziell unversiegbare Quell von Information wird der Fleck zum Bild der ‚natura naturata‘⁵⁹ als Allhervorbringerin schlechthin. Die Anziehungskraft, die der Fleck dabei auf die Imagination ausübt, erreicht in mancher Darstellung der Zeit eine geradezu erotische Reichweite, ganz gleich, ob man hierbei von Homo- oder Heteroerotik sprechen möchte.

[48] Als ein einmaliges und unwiederholbares Phänomen, als Bild des heiklen Aktes der Befruchtung ist der Fleck nicht nur ein Zeichen für die Produktion von Artefakten, sondern tatsächlich ein aktiver Posten in der Transformation ästhetischer Erfahrung. Der Fleck ist für Künstler wie für Theoretiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Anlaß und Gelegenheit, mit Hilfe der Phantasie Welt in ästhetische Erfahrung zu transformieren. Medium dieser Transformation ist bezeichnenderweise in allen Fällen nicht das Hehre und Gottgleiche, sondern das Niedere, Schmutzige, Dunkle – vor allem aber das Flüssige.

⁵⁹ Die Gegenüberstellung der Natur als Schöpfung und der Natur als schöpferisches Prinzip wird insbesondere in der romantischen Ästhetik, etwa bei A. W. Schlegel, klar zugunsten der Natur als aktivem Moment entschieden. Nach der Natur zu arbeiten bedeutet dann, ihre Schöpfungsmodelle zu imitieren, nicht die Gegenstände der Natur mimetisch nachzubilden. Vgl. dazu Friedrich Weltzien, „Describing Landscape – Experiencing Nature. A. W. Schlegel’s conception of ‚Selbstthätigkeit‘ and aesthetic judgement“, in: Erna Fiorentini (Hrsg.), *The Osmotic Dynamics of Romanticism. Observing Nature – Representing Experience 1800-1850*, Preprint 304 des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte, Berlin 2005. Vgl. auch Slanina, *Der Fleck im Bild*, Abs. 9.