



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Detail und Ganzes in der Blot-Methode
von Alexander Cozens“

verfasst von

Rolf Wienkötter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

I.	Einführung	4
II.	Alexander Cozens: Person und Werk	
A.	Der Künstler als „irritierende Persönlichkeit“	8
B.	„... as full of Systems as the Universe“	12
III.	Die Blot-Methode	
A.	Worum es geht	
1.	Die Technik: Der Weg zum Landschaftsbild	17
a)	Die Vorbereitung der Materialien	17
b)	Die Anfertigung eines Blots	18
c)	Die Anfertigung einer Skizze ausgehend von einem Blot	19
d)	Die Anfertigung einer Zeichnung ausgehend von der Skizze	21
2.	Die Theorie: Begründung, Absicherung, Werbung	22
a)	Imitation und Invention	23
b)	Methode und Genie	25
c)	Zufall und Gestaltung	26

B.	Die Grafiken der <i>New Method</i>	
1.	Allgemeines	32
2.	Zur Größe der Grafiken	40
3.	Schwarz und Weiß – Positiv / Negativ	42
4.	Vom Sehen: Erkenntnisse des 18. Jahrhunderts	48
5.	Blot-Methode: Ein Blick auf das Material	51
6.	Positiv / Negativ: Close Reading	56
7.	Positiv / Negativ: Vorbilder?	62
IV.	Der Scherenschnitt: Parallelphänomen – und Impuls?	
A.	Unterschiede, Gemeinsamkeiten	66
B.	Porträtsilhouetten und Menschenkenntnis	74
V.	Der Blot und seine Fassung	82
VI.	Resümee und Ausblick	87
	Literaturverzeichnis	95
	Bildteil	103
Anhang:	Alexander Cozens, <i>A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape</i> (1785/86)	
	Abstract	
	Lebenslauf	

I. Einführung

„[P]erfect form is produced by leaving out particularities, and retaining only general ideas.“¹ Diese Worte stammen von Joshua Reynolds (1723-1792), Gründungspräsident der 1768 ins Leben gerufenen Royal Academy of Arts, formuliert anlässlich eines seiner „Discourses on Art“, welche er alljährlich zum Jahrestag der Gründung der Akademie (10. Dezember) hielt. Die Worte des Präsidenten hatten Gewicht; seine Aufgabe und sein Ehrgeiz lagen darin, Vorgaben für eine international konkurrenzfähige englische Kunst zu machen, und diese sollte sich am „hohen Stil“ der italienischen Renaissance orientieren. Idealisierung war gefordert: „The general idea constitutes real excellence. All smaller things, however perfect in their way, are to be sacrificed without mercy to the greater.“²

¹ Joshua Reynolds, *Seven Discourses On Art*, „A Discourse IV“, gehalten am 10. Dezember 1771; Volltext abrufbar unter URL: <http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-6.html> (26.10.08). Zitiert bei: Elizabeth A. Bohls, „Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics“, in: Paul Mattick [Hrsg.], *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge [u.a.] 1993, S. 16-51 (23); Charles A. Cramer, „Alexander Cozens’s New Method: The Blot and General Nature“, in: *The Art Bulletin*, März 1997, S. 112-129 (116).

² Reynolds, <http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-6.html>. Goethe formuliert den Standpunkt 1789 in großer Klarheit, spricht von einer Art der Nachahmung, in welcher ein Künstler „das Einzelne aufopfert“ und „sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet“, und erwähnt explizit die Landschaftskunst: „Wir sehen, daß diese Art der Nachahmung am geschicktesten bei Gegenständen angewendet wird, welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinierte Gegenstände enthalten. Diese letztere müssen aufgeopfert werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegenstandes erreicht werden soll, wie z. E. bei Landschaften der Fall ist, wo man ganz die Absicht verfehlen würde, wenn man sich ängstlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr festhalten wollte“; Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur*, hrsg. von Harald Steinhausen, Stuttgart 1999, S. 37 f; zitiert bei: Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1987, S. 119 f.

Diese Forderung, die nicht originell war und auch von Reynolds mehr als einmal geäußert wurde,³ bekam einerseits durch seine Stellung den Charakter einer offiziellen Doktrin, hatte andererseits in der Zeit, in der sie erhoben wurde, schon problematische Züge; die Literatur sieht eine „difficulty inherent in Reynold’s academic emphasis on emulation and generality which comes at a time when British thinking is increasingly preoccupied with observation and the priority of the particular over the general.“⁴ In diesem Sinne sei Reynolds Appell, dem Ganzen unbedingt Vorrang gegenüber den Teilen einzuräumen, „a definite response to what was really happening in British art rather than a pedagogical suggestion about what ought to be.“⁵

Die generelle Tendenz, die hier für die englische Kunst und Kultur des 18. Jahrhundert festgestellt wird, nämlich eine zunehmende Spannung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, zwischen einer komponierten Gesamtheit und der Aufmerksamkeit für Einzelheiten, liefert den Hintergrund für die vorliegende Arbeit, die sich mit dem Engländer Alexander Cozens (1717-1786) beschäftigt, der als einer der „merkwürdigsten“ Künstler seiner Zeit in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Im Mittelpunkt steht seine in zwei Traktaten publizierte Methode, mithilfe selbst produzierter Tuschekleckse („blots“) die Erfindung von Landschaftsbildern zu erleichtern.⁶ Die anti-traditionalistischen Züge dieser Methode, wie sie sich in Formulierungen insbesondere seiner 1785 publizierten *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*⁷ und in den irritierend formlosen, „wilden“ Illustrationen manifestieren, die den

³ Vgl. allgemein: Scott Elledge, „The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity“, in: *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, Bd. 62 (März 1947), S. 147-182; Leo Damrosch, „Generality and particularity“, in: H. B. Nisbet/Claude Rawson [Hrsg.], *The Cambridge History of Literary Criticism*, Bd. 4: *The Eighteenth Century*, Cambridge 1997, S. 381-393.

⁴ Amal Asfour/Paul Williamson, „On Reynold’s Use of de Piles, Locke, and Hume in His Essays on Rubens and Gainsborough“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 60 (1997), S. 215-229 (215).

⁵ Asfour/Williamson 1997, S. 228.

⁶ In der Folge wird die Bezeichnung „Blot-Methode“ verwendet.

⁷ Im Folgenden als *New Method* zitiert.

Text begleiten, haben wesentlich Cozens' Nachruhm als versponnener, aber – von der Moderne aus betrachtet – wegweisender „Außen-seiter“ begründet. Begünstigt wurde dieses Bild durch das weitgehende Fehlen von Dokumenten, welche zuverlässige Aussagen über die Persönlichkeit des Künstlers ermöglichen würden.⁸

Der Hintergrund der hier angestellten Beobachtungen und Überlegungen ist das oben skizzierte Spannungsverhältnis zwischen dem Ganzen eines Kunstwerks und seinen Teilen. Wie sich zeigen wird, ist Cozens' Blot-Methode mehr als nur ein Beitrag zu einem ästhetisch-künstlerischen Diskurs seiner Zeit, sondern macht die Problematik auf eigentümliche Weise explizit und gleichzeitig auf originelle Weise produktiv. In der prononcierten Zweiteilung des von ihm vorgeschlagenen Verfahrens verselbständigen sich die beiden Strukturebenen – das Ganze und seine Teile – als Etappen eines Werkprozesses und öffnen zugleich Perspektiven auf ihre jeweiligen Potenziale und Ressourcen.

Vor diesem Hintergrund wird es in erster Linie darum gehen, inwiefern sich die Angaben und Vorschläge von Cozens' Traktat in der Blot-Praxis bzw. in den Illustrationen der *New Method* manifestieren. Detailstudien zu ausgewähltem Bildmaterial, die in dieser Form in der Cozens-Literatur bis dato nicht zu finden sind, sollen zur Klärung dieser Frage beitragen. Ein spezifisches Merkmal des optischen Erscheinungsbildes der Blots bzw. Blot-Grafiken, nämlich die forcierte Reduktion auf den Kontrast schwarzer und weißen Flächen, wird im Fokus der Betrachtung stehen. Diese Eigenheit wird abschließend zum Ausgangspunkt eines Vergleichs mit dem zeitlich parallelen Phänomen des Scherenschnitts, insbesondere der Porträtsilhouette. Dabei wird deutlich werden, dass dieses Medium, das sich außerhalb

⁸ So sind etwa Briefe an seinen Schützling William Beckford (vgl. unten Kap. II. 1.), die dieser in einem Schreiben an Cozens explizit erwähnt, nicht erhalten; vgl. Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens*, Épinal 1990, S. 338 FN 15. Der Verlust dieser Briefe ist umso bedauerlicher, als sie angesichts des zeitweise engen Verhältnisses zwischen Beckford und Cozens hochinteressante Einblicke in Cozens' Gedankenwelt eröffnet hätten.

der „Hochkunst“ und in gänzlich anderen Diskursen und Erwartungshorizonten als die Blot-Methode zu bewegen scheint, strukturelle Ähnlichkeiten aufweist. In der Art, wie sich ein Gegenstand durch den harten Kontrast zusammenstoßender Flächen „konturiert“, und wie die Anschauung von einem wechselseitigen Bezug eines abstrahierten Ganzen und eines konkretisierenden Blicks auf das Detail geprägt ist und damit eine grundsätzliche, über harmlose ästhetische Reize hinausgehende Qualität erhält, treffen sich Blot-Methode und Silhouette.

Um die genannten Thesen auf sicherer Grundlage entwickeln zu können, soll eine kurze Einführung zu Person und Werk den Anfang machen, gefolgt von einer systematischen Gesamtdarstellung der Blot-Methode, wie sie im Text von Cozens' *New Method* beschrieben ist.

II. Alexander Cozens: Person und Werk

A. Der Künstler als "irritierende Persönlichkeit"

Alexander Cozens ist, wie schon angedeutet, eine jener Figuren der Kunstgeschichte, in deren Würdigung sich mitunter Verwunderung, Ratlosigkeit oder Belustigung mischen. Werner Busch etwa eröffnet 1993 seine Auseinandersetzung mit Cozens, indem er ihn als „irritierende Persönlichkeit“ bezeichnet,⁹ 1995 mit dem Satz: „Alexander Cozens war eine seltsame historische Erscheinung.“¹⁰ „[S]trange book“ ist das Prädikat, das Gombrich seiner Behandlung von Cozens' *New Method* (siehe nächstes Kapitel) voranschickt.¹¹ Tatsächlich finden sich in seinem Werdegang, in seiner Bild- und Textproduktion und deren Rezeption genügend Umstände, die geeignet sind, Verwir-

⁹ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 335.

¹⁰ Werner Busch, „Alexander Cozens' 'blot'-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft“, in: Heinke Wunderlich [Hrsg.], *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 20. bis 23. November 1991, Heidelberg 1995, S. 209-228 (209). Lebensztejn stellt fest: „Cozens est un excentrique. Comme tous les Anglais, ai-je entendu dire“, und: „La personnalité de Cozens nous demeure un mystère“; Lebensztejn 1990, S. 184 und 373. Vgl. auch a.a.O., S. 335 ff; zur Vermutung, Cozens habe sich für magische Praktiken interessiert: S. 340 f; zu einem Auftritt eines an Cozens angelehnten Magier in William Beckfords Schauerroman *Vathek*: S. 364 (zu Beckford siehe unten).

¹¹ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, London 1996, S. 155. Vgl. etwa auch Dagobert Frey in seinem - nationalsozialistisch schwer beeinträchtigten - Buch *Englisches Wesen in der bildenden Kunst* (1942), S. 356: „Alexander Cozens ist zwar in seinen technischen Spielereien ein seltsamer Eigenbrötler, sein Rat, aus zufällig hingespritzten Farbflecken ein Landschaftsbild zu entwickeln, scheint aber doch im Ausgehen vom ungegenständlichen Farbeindruck dem englischen Sensualismus zu entsprechen.“ Nicht uninteressant als Beleg für die Fantasien, die sich an Cozens' Werk anknüpfen konnten, ist folgender Hinweis Freys (S. 467, FN 51) mit Berufung auf Myra Reynolds' Werk *The Treatment of Nature in English Poetry*, Chicago 1909: „Alexander Cozens stellt in den Jahren 1772-1780 Landschaften in Stickerei mit Menschenhaaren, in Brandmalerei, aus Meeralgen, aus Kork und farbigem Wachs aus.“

rung zu stiften und ihn je nach Ausgangslage als verschrobenen Außenseiter oder als Visionär, vor dem Hintergrund seiner Zeit aber jedenfalls als (produktiven) Störfaktor anzusehen. Insbesondere seine als „blots“¹² bezeichneten Klecksbilder sind dafür zuständig, Cozens entweder geografisch oder zeitlich aus seinen Zusammenhängen herausfallen zu lassen, ihn etwa mit der chinesischen und japanischen Tradition der Landschaftsmalerei¹³ oder mit der Moderne des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen.¹⁴ Charles A. Cramer, der mit seinem Beitrag zuletzt versucht hat, gerade *gegen* diese dominante Linie der Cozens-Rezeption vorzugehen und sein Werk im zeitgenössischen philosophischen und ästhetischen Diskurs zu verankern, ortet bei KunsthistorikerInnen „the utmost difficulty in dealing with Cozens and his blots, tending to displace them to nearly any period and culture other than his own“.¹⁵ Cramer sieht das Problem in der „emphasis placed on the final formal appearance of the blots, to the exclusion of the theory of artistic process that produced their forms“.¹⁶ Hier soll in der Folge

¹² Dieses Wort (engl. für „Klecks“, „Fleck“ bzw. als Verb „beklecksen“, „auslöschen“) wurde von Cozens selbst für seine Blätter und das Verfahren zu ihrer Herstellung („blotting“) verwendet und hat sich in der Folge als stehender Begriff etabliert. Das Verfahren wurde von nachfolgenden Künstlern regelrecht als Genre verstanden; Lebensztejn 1990, S. 220, spricht von „le style ou le genre *blottesque*“ (Hervorhebung Lebensztejn).

¹³ Vgl. Adolf Paul Oppé, *Alexander & John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens' "A New Method of assisting the invention in drawing original Compositions of Landscape"*, London 1952, S. 8 f, 93, 100, 105; Lebensztejn 1990, S. 26 ff.

¹⁴ So schon im Titel eines Aufsatzes bei: A. Hyatt Mayor, „A Modern Artist of the Eighteenth Century“, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Neue Serie, Bd. 12, Nr. 4 (Dezember 1953), S. 100-104. Vgl. auch: Joseph Burke, *The Oxford History of English Art*, Vol. IX: *English Art 1714-1800*, London 1976, S. 397: „[...] he anticipated the well-known 'material' methods of some modern teachers from Klee onwards.“ Édina Bernard, „Alexander Cozens (1717-86): Imaginaire, Théorie et Modernité dans l'Art du XVIII^e Siècle en Angleterre“, in: *Etudes Anglaises*, Bd. 41, Nr. 4 (Okt.-Dez. 1988), S. 450-464 (457), über Cozens' *New Method*: „[...] il annonce l'art abstrait, le tachisme et même le surréalisme du XX^e siècle [...]“ Vgl. auch Lebensztejn 1990, S. 25 f, 29, 400 ff.

¹⁵ Cramer 1997, S. 113. Vgl. auch die in der Folge angeführten Nachweise zum vorherrschenden Cozens-Diskurs.

¹⁶ Cramer 1997, S. 113. Er selbst bemüht sich demgegenüber, Cozens' Konformität mit der Akademie unter Joshua Reynolds unter Beweis zu stellen, der ja

versucht werden, beiden Dimensionen – der visuellen Komponente *und* dem Entstehungsprozess – gleichermaßen gerecht zu werden bzw. gerade die Berührungspunkte stärker zu beachten.

Vorab erscheint es angebracht, ein paar grundsätzliche Daten zu Leben und Werk von Alexander Cozens vorzuschicken:¹⁷ 1717 in St. Petersburg als Sohn von Richard Cozens, des Schiffbauers von Zar Peter dem Großen, geboren, genoss Alexander seine Ausbildung ab dem Alter von zehn Jahren in London. 1746 reiste er als einer der ersten englischen Künstler nach Rom, wo er kurzzeitig unter Claude-Joseph Vernet, dem führenden damaligen Landschaftsmaler, studierte und sich mit der klassischen Tradition eines Claude Lorrain und Nicolas Poussin vertraut machte, aber auch die außerordentlich freien Tuscheskizzen Lorrains kennenlernte. Nach England zurückgekehrt wirkte Cozens bis 1754 als Zeichenlehrer am Christ's Hospital in London, einer Schule für Waisen und Kinder aus armen Verhältnissen,¹⁸ ab Mitte der 1760er Jahre dann am Eton College.¹⁹ Cozens beteiligte sich regelmäßig an Ausstellungen von Künstlervereinigungen, der Society of Arts, der Free Society of Artists sowie der Royal Academy. Die Zahl der Ölgemälde, die er für diese Anlässe in einem Zeitraum von 21 Jahren angefertigt hat, beläuft sich auf 18; lediglich neun Bilder können ihm heute mit Sicherheit zugeschrieben werden.²⁰ Dokumente oder Aussagen, die Rückschlüsse auf seine

gemeinhin als Cozens' Antipode wahrgenommen wurde, sowie die *New Method* als vollkommen im Einklang mit zeitgenössischen erkenntnistheoretischen Überlegungen im Gefolge von John Locke darzustellen.

¹⁷ Zu den biografischen Fakten vgl. insbes. Oppé 1952, Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven/London 1986 (im Folgenden zitiert als: Sloan 1986a) und die chronologischen Zusammenstellungen bei Andrew Wilton [Hrsg.], Kat. *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, Yale Centre for British Art, New Haven, Ct., 1980, S. 14, und Lebenszejin 1990, S. 31 ff.

¹⁸ Vgl. Sloan 1986a, S. 21 ff.

¹⁹ Vgl. Sloan 1986a, S. 36 ff.

²⁰ Vgl. Sloan 1986a, S. 37 f. Vgl. auch: Oppé 1952, S. 83; Sloan 1986a, S. 82.

Persönlichkeit zuließen, sind, wie gesagt, selten; es ist kein Porträt von Alexander Cozens bekannt.²¹

Nach seiner Zeit am Christ's Hospital erlangten für Cozens Privatschüler zunehmende Bedeutung, bis hin zu den Söhnen des Königs ab 1778.²² Wohl seit etwa 1775 war Cozens Zeichenlehrer und Vertrauter des jungen William Beckford (1760-1844), eine Verbindung, die für beide Seiten persönlich und künstlerisch nicht ohne Folgen blieb.²³ Norbert Miller nennt Cozens in der Überschrift des ihm gewidmeten Kapitels in seinem Beckford-Buch einen „Erzengel als Schutzgeist und Weggeleiter“²⁴ und charakterisiert die Beziehung (und damit auch Cozens' Persönlichkeit) wie folgt: „Der in seiner Rolle als Vertrauter heimlicher Geständnisse lange erfahrene Pädagoge gewann rasch die Zuneigung, ja Freundschaft seines Zöglings. Dessen übersteigerte Ich- und Allmachts-Phantasien, korrespondierend dazu die Traumzustände völliger Verzweiflung, alle die ins Unendliche ausgemalten Schilderungen einer imaginären Fluchtwelt und, nicht zuletzt, die immer wieder sich eindringenden Züge eines burlesken, gelegentlich unheimlichen, ja vernichtenden Humors fanden in Cozens nicht nur einen aufmerksam-verständnisvollen, sondern einen offenbar gleichgesinnten Zuhörer.“²⁵

²¹ Vgl. Oppé 1952, S. 43.

²² Vgl. Wilton 1980, S. 14.

²³ Vgl. Sloan 1986a, S. 73 ff; Lebensztejn 1990, S. 335 ff.

²⁴ Norbert Miller, *Fonthill Abbey. Die dunkle Welt des William Beckford*, München 2012, S. 48.

²⁵ Miller 2012, S. 51.

B. “... as full of Systems as the Universe”

Mit diesen Worten beschrieb Beckford einen Wesenzug von Cozens,²⁶ der sich in seinem Werk v.a. in der Form von Traktaten und bildlichen Systematisierungsversuchen ausdrückte.²⁷ Diese sind einerseits vor dem Hintergrund seiner pädagogischen Tätigkeit zu sehen, andererseits zeichneten sie sich schon in Italien ab, als er selbst noch Lernender war.²⁸ Die Literatur schätzt diesen Teil von Cozens’ Produktion höher ein als die künstlerischen Endprodukte seiner Tätigkeit, die vergleichsweise konventionell blieben und etwa von den Werken seines eigenen Sohnes John Robert Cozens in den Schatten gestellt werden sollten.²⁹ Die markanten Stationen im Hinblick auf Cozens’ Traktate sind folgende: *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-Two Species of Trees*, 1771, ein weitgehend selbstsprechender Titel für eine Serie „diagrammatische[r] Wiedergaben einzelner Baumsorten“³⁰ zur Verwendung für Landschaftsbilder.³¹ Mit der menschlichen Figur befasst sich eine Serie von 19 Tafeln mit dem Titel *Principles of Beauty relative to the Human Head*, 1778,³² die ausgehend von einem im Profil gezeigten, klassisch schönen Frau-

²⁶ William Beckford in einem Brief vom 15.8. 1781: „Cozens is here very happy, very solitary and almost as full of Systems as the Universe“ (vgl. Adolf Paul Oppé, Kat. *Drawings and Paintings by Alexander Cozens*, London 1946, S. 8; Oppé 1952, S. 34, 44; Lebensztejn 1990, S. 35, 236). Cozens selbst hat das Wort „system“ nicht verwendet; vgl. Lebensztejn 1990, S. 236 ff.

²⁷ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 35 ff. Nach Werner Busch war Cozens „zwar ein großer Systematisierer, aber kein Systematiker [...]“ (Busch 1995, S. 213).

²⁸ In seinem römischen Skizzenbuch befindet sich bereits eine Liste von sieben Schritten zur Anfertigung eines Landschaftsbildes; vgl. Sloan 1986a, S. 12; vgl. auch: Oppé 1952, S. 17 f; Lebensztejn 1990, S. 35, 205 f. Sloan stellt Cozens’ „passion for putting methods in writing so that they could be easily modified and corrected in practice“ in einen größeren Zusammenhang der Zeit und nennt die Namen Diderot, Johnson und Linné; Sloan 1986a, S. 19 f.

²⁹ Vgl. etwa Busch 1993, S. 336.

³⁰ Busch 1993, S. 338; Busch 1995, S. 209.

³¹ Vgl. Oppé 1952, S. 46 ff; Wilton 1980, S. 27 f und Tafel 8; Lebensztejn 1990, S. 37.

³² Vgl. Sloan 1986a, S. 63 ff.

engesicht die Veränderungen des „Charakters“³³ studiert, wenn die Gesichtszüge in Proportionen und Linienführung minimal verändert werden (Tafel XXXII unten).³⁴ Wieder im Bereich der Landschaftsdarstellung angesiedelt ist ein Komplex von Bilderserien bzw. Text-Bild-Kombinationen, der letztlich in der *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*³⁵ (Tafeln I-XII) kulminiert, die kurz vor seinem Tod 1786 veröffentlicht wurde.³⁶ Im Kern beruht dieser Traktat auf einer Publikation von 1759 mit dem Titel *An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips*,³⁷ die schon die Blot-Technik beschreibt und nur in Fragmenten erhalten ist (Tafel XXII-XXIV oben). Eine Serie von 16 Radierungen mit dem Titel *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*³⁸ (Tafeln XXIX, XXX) steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der *New Method*, deren 16 Aquatinta-Blots (Tafeln I, II) mit den Landschaftstypen der Serie korrespondieren. Ein zugehöriges gedrucktes Blatt mit dem Titel „The Various Species of Landscape, &c. In Nature“ (Tafel XXVII) wurde erst spät entdeckt;³⁹ eine präzise Datierung der Serie scheint

³³ Cozens verwendet selbst das Wort „character“, ähnlich wie auch in Bezug auf Landschaften; vgl. Gombrich 1996, S. 297.

³⁴ Vgl. Oppé 1952, S. 51 ff; Lebensztejn 1990, S. 37 f; Gombrich 1996, S. 297: „His attempt misfired because it was too subtle. It is hard to see much difference between the various types of beauty because he tried to remain within the laws of decorum.“

³⁵ Abgedruckt in: Oppé 1952, S. 165-187; Lebensztejn 1990, S. 467-484; vollständiger Text im Anhang. Seitenzahlen beziehen sich auf die originale Paginierung des Textes, die sowohl von Oppé als auch von Lebensztejn angezeigt wird.

³⁶ Vgl. Oppé 1952, S. 56 ff.

³⁷ Im Folgenden als *Essay* zitiert. Cozens scheint nicht namentlich auf; Oppé 1952, S. 23, bezeichnet seine Urheberschaft noch als „problematisch“, da nur ein Exemplar auffindbar sei, zwar in William Beckfords Bibliothek u.a. zusammen mit der *New Method* gefunden wurde, an anderer Stelle aber als „anonym“ geführt werde. Vgl. allgemein: Kim Sloan, „A new chronology for Alexander Cozens. Part II: 1759-86“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 127 (Juni 1985), S. 354-363 (in der Folge: Sloan 1985b); Sloan 1986a, S. 30 ff. Transskription des Textes bei: Sloan 1985b, Appendix A (S. 360).

³⁸ Im Folgenden als *Various Species* zitiert. Zum Werk vgl. Oppé 1952, S. 70 f; Wilton 1980, S. 25 f; Sloan 1986a, S. 49 ff.

³⁹ Vgl. Sloan 1986a, S. 50.

nach gegenwärtigem Wissenstand nicht möglich zu sein.⁴⁰ Schließlich gibt es noch eine Serie von grafischen Wolkendarstellungen, an der Cozens lange gearbeitet haben dürfte, die er in reduzierter Form (20 Bilder auf fünf Tafeln) aber erst zusammen mit der *New Method* veröffentlichte (Tafel XXXI).⁴¹

In Summe ergeben die Serien ein vor damaligem Hintergrund bemerkenswertes Phänomen, dessen kunsthistorische Tragweite Werner Busch auf die komprimierte Formel bringt, es handle sich um „ein aus der Erfahrung abstrahiertes Repertoire von landschaftlichen Ausdruckstypen, das die Produktion und Rezeption von Landschaft jenseits gegenständlicher Bestimmung steuern kann“.⁴² Mit Blick auf den Künstler geht man hingegen sicher nicht fehl, Cozens' lebenslangen Drang, dem kreativen Prozess das Fundament eines nachvollziehbaren, geregelten Verfahrens zu geben, nicht einzig aus dem Mitteilungsbedürfnis eines praktisch denkenden Pädagogen zu erklären, sondern auch aus einer persönlichen, irgendwo zwischen Lust und Obsession pendelnden Liebe zu Ordnungsstrukturen.⁴³ Was in Beckfords Worten, Cozens sei „almost as full of Systems as the Universe“, wie ein überbordendes Kreativpotential klingt, zeigt aber auf der anderen Seite etwas Gequältes, Zögerndes, stets vom Scheitern Bedrohtes, wenn es um die konkrete Umsetzung und den Schritt an die Öffentlichkeit geht. Oppé etwa meint, „for all his constant searching for system [Cozens] was so poor a theorist that he was so good an

⁴⁰ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 37. Laut Sloan 1986a, S. 50-52, existiert keine vollständige Version der *Various Species*. Ein kompletter Satz der 16 Grafiken befindet sich im British Museum; das erwähnte Blatt wurde separat aufgefunden. Ob es sich dabei um den Rest eines ansonsten verlorenen Traktates handelt oder ob ein solcher nie fertig gestellt wurde, ist nach gegenwärtigem Stand nicht festzustellen.

⁴¹ Vgl. Oppé 1952, S. 48 ff; Lebensztejn 1990, S. 226 ff.

⁴² Busch 1993, S. 342.

⁴³ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 205, zu Cozens' auffälligem, inhaltlich nicht begründbarem Hang zu bestimmten Zahlen: „Chez Cozens, presque tout va par cinq ou seize, ou par multiples et sous-multiples de ces nombres. [...] Mais jamais Cozens ne justifia ces nombres.“ Vgl. zur häufig auftauchenden Zahl 16 Lebensztejn 1990, S. 223 f.

artist.“⁴⁴ So dürfte Klarheit generell keine seiner Stärken gewesen sein, weder im Ausdruck noch in der Vorgehensweise: Sloan attestiert ihm „inability to express himself clearly“⁴⁵ und beschreibt etwa den schwer zugänglichen Charakter seines *Essay* von 1759.⁴⁶ Seine Publikationstätigkeit ist von einer seltsamen Fahrigkeit geprägt, „seine verschiedenen Schriften blieben krude und waren selten ein verlegerischer Erfolg, teilweise sind nur Fragmente erhalten“.⁴⁷ Der *Essay* scheint überhastet veröffentlicht worden zu sein; eine ausführlichere Version wird für später versprochen, wenn der Autor Zeit habe.⁴⁸ Andererseits existieren Hinweise auf eine Fassung von 1757, die bislang nicht nachgewiesen werden konnte.⁴⁹ Briefe und Notizen deuten auf die Planung anderer Traktate und Serien, die niemals folgen sollten;⁵⁰ angefangene Werke wurden nicht vollendet, und zuweilen lässt

⁴⁴ Vgl. Oppé 1952, S. 75.

⁴⁵ Sloan 1986a, S. 35. Und weiter: „People had to rely upon the explanations and promises of new, even more complicated systems that he conveyed to fellow artists in his letters, and the ensuing rumours that passed amongst them secondhand. The only concrete evidence that was available to enlighten people about these tantalizing systems was his exhibited work, the accounts of his method that spread amongst his pupils, and the exhibited results of their efforts.“ An anderer Stelle meint Sloan, das Problem in der Vermittlung von Cozens' Ideen beruhe weniger auf ihrem Inhalt, als auf seiner Art, sie zu erklären, seine Texte „were so ambitious in their philosophical and aesthetic aims, that his powers of expressing himself in prose simply were not adequate“ (S. 68).

⁴⁶ Vgl. Sloan 1986a, S. 31: „He very awkwardly explains how to make the outline landscapes from the blot sketches before he has explained how to make the blots themselves. Both instructions are very brief and occur at unexpected places in the text. [...] A beginner, or even an artist who purchased this *Essay* without previous knowledge of Cozens or this new system, would find the *Essay* rather difficult to follow, but by constantly referring back to the illustrations, the reader would eventually be able to decipher them.“

⁴⁷ Busch 1995, S. 209.

⁴⁸ Vgl. Sloan 1986a, S. 31.

⁴⁹ Sulzer nennt eine Ausgabe von 1757 in seiner Allgemeinen Theorie der Schönen Künste (1793); vgl. Werner Busch, [Hrsg.], *Landschaftsmalerei*, Reihe: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 3, Berlin 1997, S. 225.

⁵⁰ Vgl. Oppé 1952, S. 71 ff; Lebensztejn 1990, S. 36, 37. Anlässlich eines offenbar geplanten großangelegten Werks mit dem Titel „Morality, Illustrated by representations of Human Nature in Poetry and Painting, in Two Parts“ bemerkt Oppé: „It need scarcely be said that this ambitious system of systems never came into existence, but the attempt at precise formulation of grandiose ideas demonstrates the habits of Cozens' mind“ (Oppé 1952, S. 28 f; vgl. auch Sloan 1986, S. 60).

sich der Status des Erhaltenen gar nicht mehr abschätzen.⁵¹ Das ausgesprochen Unsystematische seiner Systematisierungsunternehmen pflanzt sich nahtlos fort in einer verworrenen, bruchstückhaften Wirkungsgeschichte voll von Lücken und Missverständnissen. Problem und Symptom zugleich ist der prekäre Bestand des auf uns gekommenen Materials. Vom *Essay* von 1759 taucht erst 1980 ein Exemplar in der St. Petersburger Eremitage auf.⁵² Von *The Various Species* ist keine komplette Edition erhalten, nur zwei Sätze der Grafiken;⁵³ in Fragen des zugehörigen Textes ist man auf Kopien und Notizen von John Constable angewiesen.⁵⁴ Die *New Method* war ursprünglich gänzlich verschwunden, „and in its absence a totally incorrect travesty of its contents was made current”.⁵⁵ Um 1920 sind Illustrationen und Text getrennt voneinander erstmals wieder aufgetaucht.⁵⁶ Von den wenigen erhaltenen Ölgemälden war zuvor schon die Rede.

⁵¹ Vgl. Sloan 1986a, S. 50.

⁵² Vgl. Sloan 1985b, S. 360; Wilton 1980, S. 7.

⁵³ British Museum und Tate Gallery London, vgl. Lebensztejn 1990, S. 36.

⁵⁴ Vgl. Oppé 1952, S. 70.

⁵⁵ Oppé 1952, S. 56.

⁵⁶ Vgl. Oppé 1952, S. 56; Lebensztejn 1990, S. 42. Der Text wurde vom British Museum erworben und von Oppé in *Print Collector's Quarterly* im April 1921 erstmals behandelt; vgl. Oppé 1952, S. 56.

III. Die Blot-Methode

A. Worum es geht

1. Die Technik: Der Weg zum Landschaftsbild

Als Grundlage für alle weiteren Überlegungen erscheint es ratsam, sich zunächst die verschiedenen Stufen der Blot-Methode übersichtlich und unter Verwendung von Formulierungen der *New Method* vor Augen zu führen. Eine Aufstellung von Cozens' technischen Anweisungen in geordneter Abfolge empfiehlt sich auch angesichts der Verstreutheit seiner Äußerungen innerhalb des Traktats (trotz Durchnummerierung der „Rules“ in der *New Method*). Die Blot-Methode in erster Linie von der Warte der *New Method* aus zu beleuchten, begründet sich aus dem Resümeecharakter dieser späten Veröffentlichung, aus ihrem auf Vollständigkeit bedachten Auftritt und der aufwändigen Ausstattung mit Illustrationen. In Cozens' eigenen Worten gelange die Methode nun an die Öffentlichkeit „after a full proof of its utility, from many years experience.“⁵⁷

a) Die Vorbereitung der Materialien:

- Herstellung der Tinte (durch Mischung von Lampenruß, Tinte und Gummi arabicum).⁵⁸
- Herstellung von Transparentpapier (mithilfe von Terpentin oder Mastix).⁵⁹

⁵⁷ *New Method*, S. 3.

⁵⁸ *New Method*, S. 20 f: „RULE I: To make Drawing Ink“. Vgl. Lebensztejn 1990, S. 175 f.

b) Die Anfertigung eines Blots:⁶⁰

- Mentale Vorauswahl eines bestimmten Landschaftstypus nach der Regel: „Possess your mind strongly with a subject.“⁶¹
 - Zur Erleichterung dieser Aufgabe schlägt Cozens in einer Fußnote sogleich die 16 „Descriptions of the various Kinds of Composition of LANDSCAPE“ (korrespondierend mit den 16 Blot-Grafiken der *New Method*) am Ende des Textes vor.⁶²
- Das Papier, auf welchem der Blot angefertigt werden soll, kann, „[f]or the surest means of producing a great variety of the smaller accidental shapes“, zuvor zerknüllt und wieder ausgebreitet werden (S. 25).⁶³
- Ein Pinsel “as large as can be conveniently used” wird in eine Mischung aus der vorbereiteten Tinte und Wasser getaucht (S. 23).
- Mit dem Pinsel und “with the swiftest hand make all possible variety of shapes and strokes upon your paper [...]” (S. 23).
 - Die Bewegung der Hand muss aber an den vorweg gewählten Gegenstand angepasst werden, „confining the disposition of the whole to the general subject in your mind” (S. 23).

⁵⁹ „RULE II: To make Transparent Paper”, *New Method*, S. 21-23. Cozens gibt auch Anweisungen zur Wahl der richtigen Papiergröße und -sorte (S. 22 f). Vgl. Lebensztejn 1990, S. 176 f, 194 f.

⁶⁰ „Rule II: To form a BLOT“, *New Method*, S. 23-25.

⁶¹ *New Method*, S. 23. Werner Busch übersetzt den Satz mit: „Erfülle deinen Sinn intensiv mit einem Gegenstand“ (Busch 1993, S. 346).

⁶² *New Method*, S. 23; die erwähnte Aufstellung von Landschaftstypen: *New Method*, S. 31-33. Cozens Bemerkung in der Fußnote: „The Descriptions of the Kinds of Landscape Compositions, given hereafter, will be of use in furnishing the mind with an idea of a subject“ (*New Method*, S. 23).

⁶³ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 141 f, 182 f.

- Cozens gibt den Rat, in einem Zug gleich mehrere Blots anzufertigen; mit der Zeit entstehe eine „general collection“ von Blots (S. 24, 26).
- Der Blot ist nicht an seinen Erzeuger gebunden, sondern „multi-funktional“.⁶⁴ Es sei ein Vorteil, dass „one artificial blot will suggest different ideas to different persons; on which account it has the strongest tendency to enlarge the powers of invention, being more effectual to that purpose than the study of nature herself alone“ (S. 11).⁶⁵

c) Die Anfertigung einer Skizze ausgehend von einem Blot:⁶⁶

- Das Transparentpapier wird über den Blot gelegt und fixiert.⁶⁷
- Mit einem Bleistift werden durchscheinende Konturen nachgefahren, Cozens: „[...] draw the outlines of the figures or animals that are intended to be introduced“ (S. 26).
- Der Lichteinfall („the general light“) der entstehenden Landschaft wird bestimmt (S. 26).
- Mit Tusche wird nun die Landschaft von vorne nach hinten entwickelt, einer Einteilung nach „Gründen“ („Grounds“) folgend.⁶⁸ Co-

⁶⁴ Busch 1993, S. 346.

⁶⁵ Cozens setzt fort: „For instance, suppose any number of persons were to draw some particular view from a real spot; nature is so precise, that they must produce nearly the same ideas in their drawings; but if they were one after the other, to make out a drawing from one and the same blot, the parts of it being extremely vague and indeterminate, they would each of them, according to their different ideas, produce a different picture. One and the same designer likewise may make a different drawing from the same blot; as will appear from the three several landscapes taken from the same blot, which are given in the four last plates or examples“ (*New Method*, S. 11; vgl. Tafel IX-XII).

⁶⁶ „RULE IV: To make a SKETCH from a Blot with a Hair Pencil, as a Preparation for a finished Drawing“, *New Method*, S. 25-27. Vgl. Lebensztejn 1990, S. 185 f.

⁶⁷ Vgl. *New Method*, S. 26.

⁶⁸ Cozens, *New Method*, S. 25 f: „Every landscape which is of some extent, is capable of being divided, more or less, into several parts horizontally, which are

zens: „[...] make out and improve the light and dark masses that appear in the first or fore ground of the blot, studying every individual form with attention till you produce some proper meaning, such as the blot suggests.“⁶⁹

- Je weiter man sich in die Tiefe des Bildes vorarbeitet, desto heller soll die Tusche sein, mit welcher man die Formen entstehen lässt (S. 26 f).
- Im gesamten Prozess ist der „Geist“ des Blots zu beachten; Cozens: „[...] preserve the spirit of the blot as much as possible, by taking care not to add any thing that is not suggested by it, and to leave out what appears to be unnatural“ (S. 27).⁷⁰
 - Für das Weglassen von Teilen gibt es kein fixes Regelwerk, „[...] in this case imagination leads, while the judgement regulates“ (S. 12).
- In Bezug auf einzelne Landschaftselemente (Bäume, Felsen u.ä.) empfiehlt Cozens (v.a. Anfängern): „While the sketch is making out, place good prints, drawings, or paintings, something similar to the same kind of subject of your sketch.“ Ebenso sei es nützlich, „to make blots of parts or bits only, from prints“, welche man zu Skizzen weiterentwickeln könne (S. 27).

supposed to be situated at different distances from the eye; these may be called Grounds: that part or division which is apparently nearest to the eye, may be termed the *first ground*; that which is next in distance, the *second ground*; and so on, to the farthest” (Kursivsetzung Cozens).

⁶⁹ *New Method*, S. 26. Auch auf S. 11 f geht Cozens auf die Landschaftsgründe ein.

⁷⁰ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 186.

d) Die Anfertigung einer Zeichnung ausgehend von der Skizze:⁷¹

- Wenn die Landschaftsformen fertiggestellt sind, wird eine von den 20 Himmelsvarianten der in die *New Method* eingegliederten Serie (vgl. Kap. II. 2. und Tafel XXXI) ausgewählt (S. 28).
 - Zuerst sind Lage und Form der Wolken mit dem Bleistift festzulegen, wobei größere Wolkenmassen dort zu platzieren sind, wo der Horizont am tiefsten liegt, „in order to preserve the ballance of the composition“ (S. 28).⁷²
 - Danach wird der Himmel mit Tusche in verschiedenen Helligkeitsgraden ausgeführt (S. 28).
- Auf die Gestaltung des Himmels folgt eine Stufe, welche Cozens „Keeping“ nennt, „that is to say, subordination of lights“ (S. 29): Die Bodenformen werden – etwas dunkler als im Bereich des Himmels – in mehreren Durchgängen überarbeitet, wobei die Tusche von Durchgang zu Durchgang dunkler angemischt werden soll (S. 28 ff).⁷³
 - Cozens: „Thus proceed till all the proper degrees of light are left, and consequently all the degrees of shade are performed. In the present sense, it may be said, that all the lights, except the brightest, are degrees of shade; and all the shades, except the darkest, are degrees of light“ (S. 29).
 - Solcherart werden die Bildgegenstände stufenweise ausformuliert. Cozens: „The use of shading is to destroy flatness to a proper degree, or to distinguish objects or parts from each other [...]“ (S. 30).

⁷¹ „RULE V: To finish with a Camel’s-Hair Brush, a SKETCH that is made out from a Blot“, *New Method*, S. 28-31.

⁷² Vgl. Lebensztejn 1990, S. 187 f.

⁷³ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 190 f.

- Cozens schließt mit einer Kategorisierung von Tonwerten entlang ihrer motivischen Bedeutung in der vollendeten Landschaft: Es gebe „particular dark sides“; Schattenwirkungen durch Wolken oder Bodenformen; Abstufungen im Rahmen der Luftperspektive („aerial keeping“); die Eigenfarbe von Objekten; und zuletzt eine Tönung, welche aus der allgemeinen Atmosphäre erwächst, Cozens: „[...] that kind of keeping or subordination of clearness or brightness, and obscurity throughout the whole, which is the immediate cause of the general effect“ (S. 30 f).

2. Die Theorie: Begründung, Absicherung, Werbung

Cozens schickt den konkreten technischen Anweisungen einen Text voraus, der seine Methode kunsttheoretisch untermauern und einbetten soll, allerdings in relativ unübersichtlicher Form. Jean-Claude Lebensztejn bringt die wesentlichen Perspektiven, welche die *New Method* auf den künstlerischen Schaffensprozess wirft und welche von Cozens angesprochen bzw. in Anspruch genommen werden, wie folgt auf den Punkt: Es handle sich um eine Methode, „in which there is a complex interplay between imitation and invention, method and genius, chance and design, all of which are brought into a taxonomy of limitless range, related to a point of origin made to regress indefinitely.“⁷⁴ Ich möchte den ersten Teil dieses Zitats eines intimen Kenners der *New Method* als eine Art Wegweiser durch das Dickicht von Cozens' verstreuten und z.T. redundanten Ausführungen nutzen. Auch hier wird es wichtig sein, Originalzitate anzuführen.

⁷⁴ Jean-Claude Lebensztejn, „In Black and White“, in: Norman Bryson [Hrsg.], *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge [u.a.] 1988, S. 131-153 (131).

a) Imitation und Invention:

Das Thema der Erfindung eines Kunstwerks steht im Zentrum von Cozens' *New Method*. Deren Zweckbestimmung wird im Titel als „Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape“ bezeichnet, wobei mit den Wörtern „Invention“ und „Original“ das Moment der Erfindung doppelt angesprochen ist. Das Neue eines Landschaftsbildes steht emphatisch im Vordergrund, allerdings nicht im Sinn eines radikal ungewohnten Erscheinungsbildes, vielmehr im Sinne einer Variantenbildung, die sich von grundsätzlich nicht in Frage gestellten Strukturmustern ableitet. Diese Muster entstammen eigener (kulturell codierter) Erfahrung, welche angesammelt und in der Erinnerung abgespeichert wurde, sei es, dass sie sich aus der Betrachtung natürlicher Landschaften oder von Kunstwerken speist. Dieser Erfahrungsschatz steht am Anfang des Prozesses, mit Cozens' Worten: „Possess your mind strongly with a subject“ (s. oben). Für eine gelungene Erfindung einer Landschaft sind zwei Voraussetzungen von besonderer Bedeutung: ein ausreichendes Reservoir von gesehenen Landschaften, woraus sich eine Idee zu bilden vermag, und eine technische Umsetzung dieser Idee, welche ihre Frische und Nähe zum ursprünglichen Auslöser bestmöglich erhält. Dementsprechend führt Cozens künstlerische Probleme („weakness of character“) einerseits auf „the deficiency of a stock of ideas originally laid up in the mind“ und „an incapacity of distinguishing and connecting ideas so treasured up“ zurück, andererseits auf „a want of facility, or quickness, in execution“, bevor das innere Bild „grows faint and dies away before the hand of the artist can fix it upon the paper, or canvas“.⁷⁵ Cozens schreibt, seine Methode sei „a considerable improvement to the arts of design in general; for the idea or conception of any subject, in any branch of the art, may be first formed into a blot. Even the historical, which is the noblest branch of painting, may be assisted by it; because it is the speediest and surest means of fix-

⁷⁵ *New Method*, S. 2 f. Cozens wiederholt diese Bemerkungen auf S. 12 f.

ing a rude whole of the most transient and complicated image of any subject in the painter's mind" (S. 10). Die Methode „has a direct tendency to recal landscape ideas" (S. 16), überdies wird aber der Vorrat an Bildern im Kopf des Künstlers („store of ideas in the memory"; S. 15) durch „the art of blotting" selbst erweitert, denn „it increases the original stock of picturesque ideas" (S. 13).⁷⁶ Erinnerungsbilder, Imagination und Blot-Praxis befeuern sich gegenseitig (S. 16).

Die äußere Wirklichkeit bleibt Bezugspunkt der künstlerischen Erfindung; Natur und Kunst haben weiterhin Vorbildfunktion, aber nicht im Sinne eines Kopierens. Busch stellt fest, es gehe Cozens um eine „Neubestimmung des Verhältnisse von Kunst und Natur"⁷⁷ und er stelle die „ketzerische Behauptung"⁷⁸ auf: „[...] it cannot be doubted, that too much time is spent in copying the works of others, which tends to weaken the powers of invention; and I scruple not to affirm, that too much time may be employed in copying the landscapes of nature herself."⁷⁹ Die Natur wird nicht als Gegenstand der Nachahmung verstanden, sondern als Modell für den Entstehungsprozess eines Bildes. Cozens schreibt: „Composing landscapes by invention, is not the art of imitating individual nature; it is more; it is forming artificial representations of landscape *on the general principles of nature*, founded in unity of character, which is true simplicity; concentrating in each individual composition the beauties, which judicious imitation would select from those which are dispersed in nature."⁸⁰ Die vorgefundene Natur (*Natura naturata*) und die Vorgänge der Natur (*Natura naturans*) treten auseinander und gewinnen für den Schaffensprozess unterschiedliche Signifikanz: „[N]ature is so precise“, meint Cozens, dass verschiedene Personen „must produce nearly the same ideas in their drawings“ (S. 11). Andererseits seien es gerade die Blots mit ihren „accidental forms without lines“, die der Natur nahe

⁷⁶ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 143 f.

⁷⁷ Busch 1993, S. 348; Busch 1995, S. 221.

⁷⁸ Busch 1993, S. 344; Busch 1995, S. 219.

⁷⁹ *New Method*, S. 3.

⁸⁰ *New Method*, S. 2 (Hervorhebung RW).

kämen: „for in nature, forms are not distinguished by lines, but by shade and colour” (S. 8 f). Die Qualität des künstlerischen Blicks auf Natur wird durch die Blot-Methode bereichert, es entstehe „the art of seeing properly”, im Hinblick auf die Auswahl einer Landschaft oder von brauchbaren Einzelelementen (S. 13). Die Anwendung der Blot-Methode schule in diesem Sinn auch die Fähigkeiten, die zum Zeichnen einer Landschaft nach der Natur nötig sind, das Zeichnen nach der Natur fördere aber umgekehrt weit weniger die Erfindung von Landschaften ohne Naturvorbild (S. 13 f).

b) Methode und Genie:

Die Thematisierung des Geniebegriffs gegen Ende des Textes und unmittelbar vor den praktischen Anweisungen macht einen etwas gezwungenen und widersprüchlichen Eindruck. Man gewinnt das Gefühl, Cozens möchte seine Methode unbedingt noch mit einem bedeutenden Terminus in Verbindung sehen und gleichzeitig aufgewertet wissen, indem er sie als Bereicherung sogar für „geniale Künstler“ anpreist. „Genie“ hat laut Cozens nichts mit Eifer („strong attachment“) und nichts mit Geschmack („taste“) zu tun.⁸¹ Nur wenn Eifer, Geschmack und Genie zu einer „triple power“ zusammenträfen, seien „works transcending in beauty and perfection“ zu erwarten (S. 19). „Genie“ definiere sich durch: „Strength of ideas; power of invention; and ready execution”; ein Beweis für Genialität sei es, „[...] when a person frequently and readily performs works which are novel, and these with precision of meaning” (S. 17).⁸² Auch eine Methode wie seine könne allein nicht helfen, denn „a person must have genius in order to be able to make out designs from blots“ (S. 17). Dann aber sagt Cozens, „that it is in the power of most capacities to make designs from blots, to a considerable degree of perfection, and that ge-

⁸¹ *New Method*, S. 17 f.

⁸² *New Method*, S. 17.

nus is not indispensably necessary for that purpose" (S. 19), aber „the use of blotting may be a help even to genius; and where is latent genius, it helps to bring it forth" (S. 20 f).⁸³

c) Zufall und Gestaltung:

Cozens definiert: „An artificial blot is a production of chance, with a small degree of design; for in making it, the attention of the performer must be employed on the whole, or the general form of the composition, and upon this only; whilst the subordinate parts are left to the casual motion of the hand and the brush."⁸⁴ Das Spannungsverhältnis zwischen Komposition und Zufall, dem Bildganzen und seinen Teilen kommt in diesem Satz deutlich zum Ausdruck. Cozens propagiert keine Zufallsbilder, sondern eine Instrumentalisierung des Zufalls als Hilfsmittel zur Erstellung von „*Compositions of Landscape*“, wie der Titel der *New Method* sagt. Die Rolle des Zufalls im Rahmen von Cozens' Methode ist ein besonderes Faszinosum für die Kunstgeschichte, weil sie Gestaltungsmittel des 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint. Zudem bringt Cozens mit Leonardo da Vinci als Gewährsmann eine machtvollere Figur ins Spiel, die einen genaueren Blick auf diesen Aspekt der Methode zusätzlich befördert. Leonardos berühmte Stelle aus seinem *Trattato della pittura*, wonach sich in zufällig entstandenen Mauerflecken Anregungen für die Komposition von Bildern finden lassen, hat schon prominent den *Essay* von 1759 eröffnet (vgl. Tafel XXII).⁸⁵ Die *New Method* nimmt sogar im Titel darauf Bezug (siehe untenstehende Passage), verlagert das Zitat im Text allerdings weiter nach hinten und lässt bezeichnenderweise der Erzählung, wie

⁸³ Zu den Implikationen des Geniebegriffs im Rahmen der *New Method* vgl. Lebensztejn 1990, Kap. 8: „Le supplément du génie“, S. 156-172.

⁸⁴ *New Method*, S. 6.

⁸⁵ Die Textstelle war im 18. Jahrhundert weithin bekannt; Lebensztejn 1990, S. 86, nennt u.a. die Namen Roger de Piles, Falconet, Lichtenberg und Reynolds; vgl. auch Lebensztejn 1990, S. 392 ff. Zu de Piles' Leonardo-Rezeption vgl. Lebensztejn 1990, S. 174.

Cozens auf seine Methode kam, den Vorrang.⁸⁶ Das Leonardo-Zitat der *New Method* lautet wie folgt:

„Among other things I shall not scruple to deliver a *new method of assisting the invention*, which, though trifling in appearance, may yet be of considerable service in opening the mind, and putting it upon the scent of new thoughts; and it is this. If you look upon an old wall covered with dirt, or the odd appearance of some streaked stones, you may discover several things like landscapes, battles, clouds, uncommon attitudes, humorous faces, draperies, &c. Out of this confused mass of objects, the mind will be furnished with abundance of designs and subjects perfectly new.“⁸⁷

Leonardo bezieht sich auf Inspirationsquellen, die in der Außenwelt vorgefunden werden und frei sind vom Einfluss des Künstlers. Bemerkenswert ist nun, wie sich Cozens dazu verhält: Er sieht seine

⁸⁶ Vgl. *New Method*, S. 4 f.

⁸⁷ *New Method*, S. 5 [Hervorhebung RW]. Die Stelle lautet in deutscher Übersetzung: „Ich werde nicht ermangeln unter diesen Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckert sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du darin Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du allerlei Schlachten sehen, lebhafte Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsminen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst (...). Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach“; zitiert in: Ulrich Pfisterer [Hrsg.], *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002, S. 229 f, nach einer Übersetzung von Heinrich Ludwig (1882). Cozens zitiert aus der ersten englischen Ausgabe von Leonardos Traktat aus dem Jahr 1721, welche auf einer französischen Übersetzung von 1716 beruhte. Die Wolken, die bei Cozens Bestandteil der Aufzählung gegen Ende des Zitats sind (*New Method*, S. 5 f), weichen vom Originaltext ab und beruhen auf eben dieser Übersetzung; vgl. Lebensztejn 1990, S. 81. Mit der Erwähnung von Wolken im Verbund mit dem prominent an den Anfang der *New Method* gestellten Shakespeare-Zitat wird eine Verbindung hergestellt zu dem Traditionsstrang der Wolkenbilder (vgl. Lebensztejn 1990, S. 95 ff), der berühmte Beispiele aufweist wie etwa Mantegnas *Hl. Sebastian* im Kunsthistorischen Museum Wien. Gerade für Wolkenformationen als flüchtigsten Bestandteil einer Landschaft bietet Cozens im Rahmen seiner *New Method* eine Kodifizierung an (vgl. Tafel XXIX). Andererseits gilt, was Lebensztejn schreibt: „Avec la tache, c’est tout le paysage qui prend, dans sa polysémie, la nature du nuage“ (Lebensztejn 1990, S. 234).

Methode als „improvement upon the above hint of Leonardo da Vinci, as the rude forms offered by this scheme are made at will“. Ein praktischer Vorteil sei, dass man sich nicht auf die Suche nach alten Mauern u.Ä. machen müsse, „which seldom occur“.⁸⁸ Andererseits hat der Künstler seine Hand im Spiel, was bedeutet, dass sich das Resultat nicht als reines Zufallsprodukt ansehen lässt. Lebensztejn: „Le hasard est mimé, recrée intentionnellement par la main du peintre.“⁸⁹ Laut Werner Busch sei bei Cozens „in zweifacher Hinsicht von gelenktem Zufall zu sprechen. Erstens entwirft der Künstler seine abstrakten, der Assoziation offenen Strukturen selbst, und zweitens tut er dies nicht unvoreingenommen“ (vgl. oben).⁹⁰

Die „Voreinstellung“ des Blot-Ausführenden, eventuell durch Auswahl aus der Liste am Ende der *New Method* oder aus den Grafiken der *Various Species* (vgl. oben Kap. II. 2. und Tafeln XXIX, XXX), schränkt die Bandbreite dessen, was „zufällig“ entstehen kann, ein, auch wenn es mit der „swiftest hand“ (S. 7) auf das Papier gebracht wurde. Gleichwohl sieht die *New Method* Formen vor, die „rude and unmeaning“ seien (S. 7). Gleich im Anschluss stellt Cozens fest: „But at the same time there appears a general disposition of these masses, producing one comprehensive form, which may be conceived and purposely intended before the blot is begun. This general form will exhibit some kind of subject, and this is all that should be done designedly“.⁹¹ Oppé: „The impulse behind the stroke was partly emotion and partly memory; for the moment imagination, the fusion of the two, held full sway.“⁹² Werner Busch versucht, das Geschehen folgendermaßen zu fassen: „Die grundsätzliche Verteilung der Massen mag vorgewusst sein, auch erinnerte Vorlieben mögen eine Rolle spielen.

⁸⁸ *New Method*, S. 6.

⁸⁹ Lebensztejn 1990, S. 80. Vgl. ausführlich zu Cozens' Verwendung von Leonardos Stelle: Lebensztejn 1990, S. 114 f.

⁹⁰ Busch 1993, S. 346. Lebensztejn 1990, S. 131 ff, gibt einen Überblick über Positionen der Cozens-Literatur zum Spannungsverhältnis von Zufall und Intention im Rahmen der Blot-Produktion.

⁹¹ *New Method*, S. 7.

⁹² Vgl. Oppé 1952, S. 104.

Wichtiger ist jedoch, dass ein Ton die Seele erfüllt und auf einen adäquaten Landschaftstypus gelenkt wird. Mit dieser Prädisposition lässt der 'blot'-Entwerfer den tintengefüllten Pinsel halb bewusst, halb unbewusst, ohne lang zu stocken, über das Papier laufen, bis er meint, die Fläche des Blattes angemessen strukturiert zu haben.⁹³

Die Lenkung des Zufalls durch ein Art „innere Rahmung“ sorgt dafür, dass die „variety of shapes and strokes“ zu einer Verwendbarkeit innerhalb der Grenzen des gewählten „general subject“ (S. 23) gehalten werden. Der vorab gewählte Landschaftstyp reguliert die „Verteilung der Massen“ (Busch) auf dem Blatt, was sich in erster Linie auf die Abgrenzungen der Grobformen bezieht, insbesondere auch auf den Horizont der künftigen Landschaft. Oppé betont diesen Teil der Methode (und seinen Wirklichkeitsbezug) besonders, wenn er meint, Cozens „placed on paper the ideas of composition which he carried in his head, and since they were memories of nature, they possessed objective reality. The details could be varied to infinity but the ideas of composition were definite and fixed. Not through the practice of painters, nor yet by Cozens' mind, but actually in nature.“⁹⁴ „Einfallstore“ für den Zufall, der sich in Maßen schon bei der Grobeinteilung des Blattes, besonders aber innerhalb der Massen abspielt, schwächt Oppé hingegen tendenziell ab. Oppé: „It is true that Cozens, who was not a practised nor an orderly writer, is inclined at times to over-emphasize the accidental aspect of his blotting method.“⁹⁵ Bedeutend sei vielmehr Cozens' „fundamental notion of constant control by an idea or mental image“;⁹⁶ die Blots seien „never incoherent, for incoherence would mean the absence of an idea whereas total possession by an idea is of the very essence of the blot.“⁹⁷

⁹³ Busch 1993, S. 346; Busch 1995, S. 220.

⁹⁴ Oppé 1952, S. 74 f.

⁹⁵ Oppé 1952, S. 59.

⁹⁶ Oppé 1952, S. 65.

⁹⁷ Oppé 1952, S. 102.

Deutlich aufgeschlossener gegenüber den Zufallspotentialen und den Gestaltungsdimensionen, die sich aus dem künstlerischen Prozess ergeben, zeigt sich Werner Busch, einer der bedeutendsten Interpreten der Blot-Methode: „Das alte Problem der Materialisierung der Idee findet einen neuartigen, nicht idealistischen Lösungsvorschlag.“⁹⁸ Der Text der *New Method* sei „nicht in allen Punkten klar verständlich, doch an der wirklich revolutionären Neuheit seines Verfahrens kann es keinen Zweifel geben.“⁹⁹ Den Traditionsbruch sieht Busch wesentlich in der Rolle des Zufalls begründet; dessen „ästhetische Möglichkeiten nutzen Cozens wie Sterne und nach ihnen zahllose moderne Künstler“.¹⁰⁰ Busch sieht einen „vollständigen Bruch mit dem klassischen Ideenkonzept. Die Verlegung der Ideenproduktion in den künstlerischen Prozess selbst kappt ein für allemal die Bindung der Idee an die klassische Themenüberlieferung, sei sie christlicher, mythologischer oder historisch-exemplarischer Natur. Die Besinnung auf die der Kunst und nur ihr eigenen Produktionsweisen beendet die jahrhundertealte *‘ut pictura poesis’*-Tradition.“¹⁰¹

Wo kommen die Ideen her, wenn es darum geht, ein neues Kunstwerk zu schaffen? Ist es die künstlerische Tradition, sind es Poussin, Lorrain und Salvator Rosa,¹⁰² deren bewährte Formeln von Cozens systematisiert und mit einer etwas freieren Version der schon durchwegs geschätzten Skizzenpraxis aufgefrischt werden? Oder wird die

⁹⁸ Busch 1993, S. 346; fast wortgleich: Busch 1995, S. 220.

⁹⁹ Busch 1997, S. 212.

¹⁰⁰ Busch 1995, S. 228. Vgl. Sternes emblematische Marmorseite, Tafel XXXV oben links.

¹⁰¹ Busch 1993, S. 348 f. Ähnlich: Busch 1997, S. 212. Vgl. auch Busch 1995, S. 213: „Wenn die Phänomene in Natur- und Kunstform als Wirkfaktoren an sich erkannt, zugleich aber beständig aneinander gemessen werden, dann ist die paradoxe Umkehr des klassischen Verfahrens, nicht mehr von der *imitatio naturae* zum künstlerischen Ideal zu kommen, sondern von der abstrakten künstlerischen Form zur Naturerfahrung, nicht so fernliegend. Cozens ist eben diesen Weg gegangen, unorthodox zwar, auch inkonsequent gelegentlich, aber doch mit erstaunlichen Resultaten.“

¹⁰² Vgl. zum Vorbildcharakter dieses „Dreigestirns“ für die englische Landschaftsmalerei und -wahrnehmung: Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, London 1965.

Bildfindung (zumindest partiell) an den Zufall delegiert, der sich im Schaffensprozess einnistet, in der ungestümen Bewegung der Hand, die den Pinsel führt, oder in den Eigenheiten des Materialverhaltens? Ist Cozens ein origineller Traditionalist oder ein visionärer Vorläufer der Moderne? Oder ist er einfach nur „a man of his time, aware of current moral, educational, and aesthetic philosophy“, ein Mann, der letztlich im Rahmen dessen arbeitete, was in seiner Zeit als höchstes Ziel der Kunst noch unangefochten war, nämlich „the moral improvement of mankind“?¹⁰³

Die Cozens-Literatur scheint sich tatsächlich ein wenig in zwei Richtungen zu spalten. Die eine Seite, insbesondere Werner Busch, hebt das Neuartige und Zukunftsweisende hervor, die andere Seite, die schwerpunktmäßig von englischsprachigen Stimmen geprägt ist (Oppé, Sloan, Cramer), bevorzugt es, die praxisorientierten Aspekte der Methode im Vordergrund zu sehen¹⁰⁴ und Cozens Hervorbringungen als Produkte ihrer Zeit zu verstehen. Letzteres überrascht vielleicht auch nicht angesichts der Tatsache, dass Oppé und Sloan die Figur Alexander Cozens von Biografie und Werkverlauf her überhaupt erst für die Forschung erschlossen haben. In der vorliegenden Arbeit geht es nun nicht darum, für eine der beiden Seiten Stellung zu beziehen, sondern darum, den Blick auf die Blot-Methode zu intensivieren, anhand von Beispielen aus dem erhaltenen Bildmaterial konkreten Operationen im Rahmen der Methode nachzuspüren und das Verhältnis zwischen dem Traktat und seiner Umsetzung näher zu beleuchten. Ausgehend von diesen Detailstudien wird sich das Zusammenspiel von Zufall und Gestaltung in einer schärfer umrissenen Form zeigen.¹⁰⁵

¹⁰³ Sloan 1986a, S. 61. Sloan verweist auf Übereinstimmungen mit Joshua Reynolds, welche Cozens' „complete acceptance of the Academic way of thinking“ demonstrieren (S. 67).

¹⁰⁴ Vgl. Oppé 1952, S. 56 : „Cozens thought with his brush rather than with his brains. The person whom he most deceived was himself.“

¹⁰⁵ Die vor dem Hintergrund der modernen Kunst besonders virulente Frage nach dem Zufallsaspekt der Blot-Methode hat auf allgemeiner Ebene bei Jean-Claude Lebensztejn eine umfangreiche Untersuchung erfahren. Seiner Verortung von

B. Die Grafiken der *New Method*

1. Allgemeines

Spätestens seit der kunsthistorischen Kanonisierung des Abstrakten Expressionismus fällt es schwer, auf die Blot-Methode von Alexander Cozens einen unbefangenen Blick zu werfen. Ob solche historisch weit auseinander liegenden Phänomene nun als verwandt betrachtet oder im Gegenteil voneinander abgegrenzt werden: Sie zueinander in Beziehung zu setzen, ist nahezu unvermeidbar. Zugespitzt formuliert: Wir können nicht mehr anders, als die Blots des 18. Jahrhunderts durch die Drippings von Jackson Pollock hindurch zu sehen.¹⁰⁶ Noch bevor man soweit ist, künstlerische Methoden, Motivationen und gesellschaftliche Hintergründe vergleichend zu differenzieren, ist es der schlichte optische Eindruck, der die jeweiligen bildnerischen Erzeugnisse in eine wie auch immer diffuse Nachbarschaft rückt. Oppé schreibt 1952, die Blots würden „immediately satisfy the sophisticated eye of today both with their decorative and their suggestive power“.¹⁰⁷ Was man sieht, versprüht in seiner vermeintlichen Wildheit und Regellosigkeit bis heute eine Aura des Radikalen, scheint einen Bruch zu markieren – ein Abgehen von jeder mimetischen, vom Sehsinn ausgehenden Beziehung zur Umwelt, einen Aufbruch zu einer von Körper und Material ausgehenden „Naturhaftigkeit“ des Kunstpro-

Cozens' Traktaten innerhalb der Geschichte der Zufallsbilder in der Kunst ist hier nichts Entscheidendes hinzuzufügen. Vgl. Lebensztejn 1990, S. 79-116; 131-154. Und zum Thema allgemein: Christian Janecke, *Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung*, Nürnberg 1995.

¹⁰⁶ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 25 f. Die erste Cozens-Monografie von Oppé, der im Text zwar keine *expliziten* Verbindungen zu aktuellen Kunstentwicklungen herstellt (siehe allerdings das im Haupttext folgende Zitat), erschien, wie Lebensztejn bemerkt (a.a.O., S. 26), vielleicht nicht zufällig 1952, in einer Hochphase des Abstrakten Expressionismus. 1949 hatte *Life* die Frage gestellt: „Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?“ (eine digitalisierte Version der Ausgabe vom 8. August 1949 ist auf Google Books abrufbar).

¹⁰⁷ Oppé 1952, S. 100.

dukts. Das Bild scheint nun Ereignis zu sein, oder zumindest dessen Spur, und nicht mehr Abbild innerer oder äußerer Welten.

Das ist, wie gesagt, der erste, oberflächliche Eindruck, der nicht nur die historische Distanz ignoriert, sondern auch fundamentale Unterschiede in Technik und Format. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist allerdings die Tatsache, dass ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts überhaupt in die Situation gerät, mit einer entscheidenden künstlerischen Innovation des 20. Jahrhunderts verglichen zu werden. Dieser Umstand allein sagt etwas über die ungewöhnliche visuelle Intensität dessen aus, was Cozens der Nachwelt hinterlassen hat, eine Intensität, die bis heute wirksam ist. Umso mehr müssen sie auf das damalige Publikum einen absonderlichen, wenn nicht schockierenden Eindruck gemacht haben.¹⁰⁸

Vor jeder weiteren Äußerung über die visuellen Eigenheiten des mit der Blot-Methode in Verbindung stehenden Bildmaterials bedarf es einer wichtigen semantischen Klarstellung: Als „Blot“ soll im Folgenden nur ein Klecksbild bezeichnet werden, das tatsächlich in Umsetzung von Cozens' Methode mit Tusche auf Papier entstanden ist. Die Bilder, welche die Cozens-Rezeption am stärksten geprägt haben, sind hingegen nicht die relativ wenigen erhaltenen Blots, sondern die Grafiken, welche als Bestandteil der *New Method* kurz vor seinem Tod erschienen sind (Tafeln I-XII).¹⁰⁹ Dabei handelt es sich, wie im Detail noch zu zeigen sein wird, um minutiös ausgeführte, aufwändig gearbeitete Blot-Repräsentationen, die auf eine bestimmte Funktion und Wirkung abzielen und eine zwar eindruckliche, aber eben nur eine Illustration jener Regellosigkeit darstellen, welche die Blots selbst

¹⁰⁸ Cramer etwa sieht sie „among the most surprising artistic products of the century“ (Cramer 1997, S. 113).

¹⁰⁹ Der gesamte Abbildungsapparat der *New Method* besteht aus 43 Illustrationen auf 28 Tafeln, die sich wie folgt zusammensetzen: 16 Tafeln mit jeweils einer Blot-Darstellung (Aquatinta), 20 Himmelsvarianten auf fünf Tafeln (Radierung), drei Tafeln (Aquatinta, z.T. mit Mezzotinto), welche die Abfolge von Blot, Skizze und Zeichnung demonstrieren, und vier Tafeln (Aquatinta, z.T. mit Mezzotinto), welche einem Blot drei daraus entwickelte Landschaften gegenüber stellen. Vgl. Lebensztejn 1990, S. 214.

auszeichnen soll. Demnach empfiehlt es sich, in Hinkunft im einen Fall von „Blots“, im anderen von „Blot-Grafiken“ zu sprechen. Letztere sollen nur auf ihre visuellen Eigenschaften hin näher untersucht werden.

Es sind im Wesentlichen vier Faktoren, die den Blot-Grafiken der *New Method* ihren spezifisch Charakter verleihen: der Radikalkontrast von scharf umrissenen schwarzen und weißen Flächen; die zerrissene, irreguläre Struktur, mit der diese Flächen sich zu größeren Massen formieren; das repräsentative Format, das den Grafiken zugestanden wurde; schließlich die Tatsache, dass sie als Serie angelegt sind. Diese vier Eigenschaften – Format, Kontrast, Irregularität, Serialität – lassen sich jeweils zunächst mit praktischen Anforderungen der Cozens-Methode in Verbindung bringen, was in Kürze durchgespielt werden soll:

- Das erstaunlich große Format der Blot-Grafiken qualifiziert sie – über ihren Anschauungswert hinaus – für eine unmittelbare, praktische Verwendung im Sinne der *New Method*.
- Die Zuspitzung auf den Schwarz-Weiß-Kontrast gewährleistet am ehesten die Sichtbarkeit der Strukturen, wenn das nach Regel II der *New Method* angefertigte Transparentpapier¹¹⁰ auf den Blot gelegt wird (vgl. Tafel XXI).
- Das kleinteilige, fraktale Innenleben der Massen erzeugt ein größtmögliches Reservoir an Formen und Linien für die im zweiten Schritt zu generierenden Bildgegenstände und erschwert zudem gestalthaftes und tiefenräumliches Sehen, das die Optionen für eine gegenständliche Festlegung von vornherein einschränken würde.
- Die Publikation in Form einer Serie demonstriert die Vielfalt möglicher Blot-Gestaltungen und korreliert mit den im Anhang des Traktats aufgezählten 16 Landschaftstypen, welche ausgehend von der

¹¹⁰ *New Method*, S. 21 f.

Anweisung „Possess your mind strongly with a subject“ die Vorstellungskraft des Lesers unterstützen sollen.¹¹¹

Diese praktischen Aspekte dürfen nicht unterschätzt werden, doch scheinen die Blot-Grafiken sich ein Stück weit von ihrem pädagogischen Zusammenhang zu emanzipieren und mehr zu behaupten, als nur brauchbares Material für das Verständnis und den Nachvollzug der beschriebenen Methode sein zu wollen.¹¹² Es gibt einige Hinweise, dass in Tusche ausgeführte Blots schon zu Cozens' Zeiten für ihren ästhetischen Eigenwert geschätzt worden sind. Cozens selbst dürfte diese Verselbständigung der Blots zumindest nicht opponiert haben.¹¹³ Dieser Umstand könnte sich im konkreten Erscheinungsbild der Blot-Grafiken niedergeschlagen haben, die ja – kurz vor Cozens' Tod – quasi Resümee und Vermächtnis einer jahrzehntelangen Praxis sind.¹¹⁴ Zudem scheint es, dass die Blot-Grafiken der *New Method* z.T. für sich alleine in Umlauf waren, losgelöst von Text und anderem Bildmaterial.¹¹⁵ Abgesehen von einem Formatunterschied zwischen

¹¹¹ *New Method*, S. 23; vgl. oben Kap. III. A. 1. b.

¹¹² Vgl. Raphael Rosenberg in: ders./Max Hollein [Hrsg.], *Kat. Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, München 2007, S. 74.

¹¹³ Vgl. Oppé 1952, S. 101: „But as he seems to have proclaimed by mounting and signing them, some of the blots were all but complete in themselves, and would only have been weakened by further articulation.“ Vgl. auch Lebensztejn 1990, S. 381 f; und Horst Woldemar Janson, „Chance Images“, in: Philip P. Wiener (Hrsg.), *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York 1973, Bd. 1, S. 340-353 (350): „His own sample of such a 'blotscape' is clearly a work of art, displaying a highly individual graphic rhythm.“

¹¹⁴ Angesichts dessen, dass wenige Jahre später, wesentlich ausgelöst von John Flaxmans Umrisszeichnungen zu Homer und Dante, die kontrollierte, den Körper als Kontur definierende Linienführung zum gefragtsten Stilmittel werden sollte, mutet das Flächengewitter der Blot-Grafiken wie eine späte, „trotzige“ Eskalation der Blot-Methode an. Oppé 1952, S. 99 (mit Nachweisen), bezugnehmend auf ein streng lineares Blatt von Cozens (*Mountain Tops and Clouds*, Oppé Tafel 19) und auf einen anderen „konturverliebten“ Protagonisten der englischen Kunst um 1800, William Blake (1757-1827): „Here Cozens would have satisfied Blake, who detested 'blots called masses' as being the clumsy and indefinite result of labour, and called for a firm determinate outline as proof of strong imagination and clear vision.“

¹¹⁵ Lebensztejn vermutet, es könnte eine ausschließlich aus den 16 Blot-Grafiken bestehende Ausgabe der *New Method* (1980 von der Tate Gallery angekauft) existiert haben. Zudem sind Aussagen von Zeitgenossen überliefert, die für eine Wertschätzung von Cozens' Blots unabhängig von ihrer Funktionalität sprechen,

Traktat und Bildtafeln¹¹⁶ bietet auch das gegenseitige inhaltliche Verhältnis keine Gewähr, Text und Bild allenfalls getrennte Wege gehen zu lassen. Die Grafiken taugen aufgrund ihrer besonderen Machart nur bedingt zur Illustration der Blot-Methode, wie sie im Traktat beschrieben ist.¹¹⁷ Während beim *Essay* von 1759 der Text den Grafiken inhaltlich noch vorauszuweichen scheint, hat sich bei der *New Method* das Verhältnis umgekehrt: Der Text vermag mit dem Augenschein des Bildmaterials nicht mithalten. Vgl. etwa die seltsame Stelle, wo Cozens meint, die Blots seien „not in a great degree of rudeness“, weil sie damit für Anfänger geeigneter seien.¹¹⁸ Die Blots Nr. 9, 14, 15 und 37 (Tafel II, III, VII) sind an „rudeness“ hingegen kaum zu übertreffen.¹¹⁹ Die mit den Blots übereingestimmten „Descriptions of the various Kinds of Composition of LANDSCAPE“ am Ende des Traktats¹²⁰ sind überdies unsystematisch, willkürlich und verhalten sich inkonsistent zu den Blot-Grafiken, die sie mal genauer, mal weniger genau bis gar nicht treffen (vgl. Nr. 6 bis 9, 13; Tafeln I, II).¹²¹

Die grafische Technik der Blot-Darstellungen in der *New Method* hat sich gegenüber dem *Essay* von 1759 entscheidend gewandelt und wird in der Regel mit Aquatinta identifiziert. Ein genauer Blick wirft allerdings eine Reihe von Fragen bezüglich des Herstellungsprozesses auf. Lebensztejn beschäftigt sich intensiv mit der technischen Seite und fördert eine bemerkenswerte Komplexität der Machart zutage, die Spezialisten zu Experimenten motiviert und Spekulationen ausgelöst hat und trotzdem noch Einiges offen lässt. Ein Theorie, die auch historische Argumente für sich hat,¹²² besagt, dass Cozens das sogenannte Aussprengverfahren (engl. *lift-ground*) eingesetzt hat, bei welchem unter Verwendung von mit Zucker versetzter Tinte Blots di-

gerade auch in Absetzung von seinen vollendeten Landschaftsbildern; vgl. Lebensztejn 1990, S. 382.

¹¹⁶ Vgl. nächstes Kapitel.

¹¹⁷ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 213.

¹¹⁸ *New Method*, S. 25.

¹¹⁹ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 218.

¹²⁰ *New Method*, S. S. 31-33; vgl. oben Kap. III. A. 1. b.

¹²¹ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 223.

¹²² Vgl. Lebensztejn 1990, S. 216.

rekt auf die Druckplatte aufgetragen und weiterverarbeitet werden konnten.¹²³ Das vermag allerdings nicht diejenigen Grafiken zu erklären, deren Aussehen deutlich darauf hinweist, dass die Blots ursprünglich auf Papier gemacht und dann auf die Druckplatte übertragen wurden. Die Rede ist einerseits von denjenigen Grafiken (Nr. 10, 14; Tafeln II, V), welche durch den Grad ihrer Zerklüftung einen Blot vermuten lassen, der auf zerknülltem und wieder ausgebreitetem Papier angefertigt wurde, ein für die Zeit erstaunliches Verfahren, das Cozens in seinem Traktat ausdrücklich erwähnt,¹²⁴ und andererseits von denjenigen Grafiken (Nr. 15, Tafel II, und insbesondere Nr. 40, Tafel IX), die ganz offensichtlich die Oberflächenstruktur desjenigen Papiers zeigen, welches Träger des ursprünglichen Blots gewesen ist und gewesen sein muss, da das Papier, das die Grafik trägt, eine andere Oberfläche aufweist.¹²⁵ Hier schlägt Lebensztejn ein mögliches Verfahren vor, das ein Aufbringen des Papiers auf die lackierte Platte vorsieht und ein durch Nachfahren der Formen des Blots bewirktes Anhaften des Lacks am Papier, dessen nachfolgendes Abheben den Lack an den bearbeiteten Stellen entfernt und für die Säure freimacht. Das in einigen Blots sichtbare Gestöber kleinster Tupfer in den ausgesparten Zonen könnte, so Lebensztejn, auf Mängel der technischen Durchführung hinweisen, wenn der Lack unvollständig haften bleibt oder porös ist.¹²⁶ Dass noch andere Bearbeitungsschritte bei einzelnen Grafiken nachweisbar sind, sei der Vollständigkeit halber erwähnt.¹²⁷ Aus all diesen Umständen ergibt sich letztlich für Lebensztejn, dass Cozens die Grafiken selbst angefertigt haben

¹²³ Das Verfahren beruht auf der Wasserlöslichkeit von Zucker, die nach dem Lackiervorgang dafür sorgt, dass die von Tinte bedeckten Stellen ihre Lack-schicht verlieren und den Weg für die nachfolgende Säure frei machen. Vgl. Lebensztejn 1990, S. 214 f, mit Verweis auf Alan Shestack; Ernst Rebel, *Druckgrafik. Geschichte, Fachbegriffe*, Stuttgart 2003, S. 141 f.

¹²⁴ Vgl. *New Method*, S. 25; oben Kap. III. A. 1. b.; Tafel XXVI.

¹²⁵ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 215.

¹²⁶ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 215.

¹²⁷ Lebensztejn 1990, S. 215, beschreibt (vermutliche) Mezzotinto-Überarbeitungen, nachträgliche Schwärzungen von Aquatinta-Zonen, Verwendung verschiedener Aquatinta-Töne.

muss.¹²⁸ Die unorthodoxe Technik korrespondiert mit der Außergewöhnlichkeit der Blots, auch die Neuheit des Verfahrens (Aquatinta wurde 1768 in Frankreich erfunden) sowie Cozens' mangelnde grafische Routine und damit größere Offenheit Experimenten gegenüber werden als Argumente angeführt.¹²⁹

Zu einer Klärung des komplizierten Herstellungsprozesses, der hinter den Blot-Grafiken steht, kann an dieser Stelle nichts beigetragen werden. Im Rahmen der hier angestellten Überlegungen ist es im Wesentlichen ihr Erscheinungsbild, das im Mittelpunkt des Interesses steht. Nachdem bislang pauschal von *den* Blot-Grafiken die Rede war, könnte der Eindruck entstehen, dass es sich um einen Block untereinander austauschbarer Bilder handelt. Ganz im Gegenteil unterscheiden sich die 18 Blot-Darstellungen der *New Method* ganz entschieden voneinander. So stellt auch Lebensztejn eine erstaunliche Vielfalt der Grafiken fest, die entweder einen breiten, malerischen (Nr. 9, Tafel II) oder einen zarten, linearen Charakter haben (Nr. 16, Tafel II), den schwungvollen Strich des Pinsels (Nr. 37; Tafel VII) oder die Textur des Papiers in den Vordergrund stellen (Nr. 40; Tafel IX), Formationen zeigen, die wenig Platz auf dem Blatt einnehmen (Nr. 3; Tafel I), oder solche, die es fast gänzlich bedecken (Nr. 7 oder 14; Tafeln I, II).¹³⁰ Die Bandbreite reicht von der problemlosen Erkennbarkeit an der Grenze zum „normalen“ Bild (Nr. 16; Tafel II)¹³¹ bis zur weitgehenden Auflösung aller gegenständlichen Anklänge in einer sich auftürmenden, alle Bestimmungen eines traditionellen Bildes in Frage stellenden Masse (Nr. 14; Tafel II). Die radikalsten Blots unterminieren jede Unterscheidung von Vorne und Hinten, von Nah und Fern. Werner Busch schreibt etwa über Nr. 15: „Im Rahmen einer

¹²⁸ Im Gegensatz zu den vier Grafiken der *New Method* (Tafeln VIII, X-XII), die William Pether als Urheber anführen, tragen die Blot-Grafiken keinen Namen.

¹²⁹ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 215 f.

¹³⁰ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 217; Busch 1993, S. 349.

¹³¹ Busch 1993, S. 349, weist auf Blot-Grafiken hin (bes. Nr. 11), „die durch ein Abnehmen der Gewichtigkeit der schwarzen Massen von der Seite zur Mitte und von unten nach oben die Illusion räumlicher Entfaltung von vorne nach hinten ermöglichen“.

Systematik, die sich an den Ausdrucksqualitäten und –möglichkeiten von Landschaft orientiert, ist ein solcher Typus nur konsequent, klassischer Landschaftsauffassung allerdings widerspricht er vollständig. [...] Die Landschaft ist nicht gegenständlich bestimmt, sie gipfelt nicht – weder kompositorisch noch von der Sache her – in einem sinnstiftenden Zentrum [...]; vielmehr ist alles Erscheinende gleichberechtigt, nichts ist vor- oder nachgeordnet. Dieses Gleichberechtigte erscheint in Fülle.“¹³² Bei Nr. 14 ist die Fülle dergestalt, dass man abgesehen von dem rechten oberen Eck das Gefühl bekommt, Oben und Unten geraten ins Wanken. Grundlegendste Zuordnungen (Baum, Fels, Wald) sind verunmöglicht.¹³³ Werner Busch: „In einem solchen Fall ist das Blatt weitgehend von dichten nervösen Strukturen überzogen, die gegenständlicher Assoziation insofern Widerstand entgegensetzen, als die ornamentale Wahrnehmung der Blattstruktur sich vordrängt und damit die Zweidimensionalität des `blot` besonders zu Bewusstsein kommt.“¹³⁴ Manche Blot-Grafiken gehen ein hohes Risiko ein, was die Verwertbarkeit im motivischen Sinne anbelangt, etwa Nr. 7 (Tafel I) mit der exponierten Schräglage der die freie Fläche durchschneidenden schwarzen Masse. Grafik Nr. 8 (Tafel I) bringt den „Wasserfall“ (so das Motiv des Blatts aufgrund der Liste am Ende der *New Method*, vgl. Anhang), den Berg in der Ferne, die hochaufragende, über den oberen Rand hinausreichende „Wand“ auf der rechten Seite und den Betrachterstandort in ein schwieriges Verhältnis; insbesondere ist schwer auszumachen, was aus der rechten Massierung werden soll: eine Felswand? Bäume? Die Plausibilität der Größenverhältnisse gerät schwer unter Druck. Ein besonderes Problem dürfte auch Nr. 12 (Tafel II) darstellen, ohnehin ein ausgefallenes Blatt, da es am intensivsten von Schwärmen kleiner Tupfer und Striche bevölkert ist (vgl. die Bemerkungen zur Drucktechnik im vorheri-

¹³² Busch 1995, S. 217 f. Cozens' eigene Charakterisierung im Rahmen der „Various Species of Landscape, &c. In Nature“ (Tafel XXIV) ist signifikant: „A composition, not extensive, of various clusters of objects, wherein no object or cluster is predominant“ (vgl. auch Busch aaO).

¹³³ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 218 f.

¹³⁴ Busch 1993, S. 349; fast wortgleich: Busch 1995, S. 223.

gen Kapitel). Die schräge, lanzettartige Form, die so exzentrisch in den Himmel ragt, fällt aus allen vernünftigen Deutungsoptionen heraus. Laut der *New Method* können solche Teile wegfallen, doch ist erstaunlich, dass Cozens einen Fall in das Bildmaterial aufnimmt, wo eine wegzulassende Stelle überdeutlich ausgestellt wird.

2. Zur Größe der Grafiken

Die vier im vorherigen Kapitel genannten Charakteristika, welche die Blot-Illustrationen der *New Method* gemeinsam haben (Format, Kontrast, Irregularität, Serialität), liefern eine gewisse Grundstruktur für die Beschäftigung mit den Grafiken und der Blot-Methode allgemein. Jede einzelne der Kategorien markiert dabei mehr als nur eine Beschreibungsebene, sondern korreliert auf das Engste mit dem Bildfindungsprozess, für welchen die Blot-Grafiken stehen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden die ersten drei Ebenen genauer in den Blick genommen,¹³⁵ wovon die Frage des Formats den Anfang machen soll: Die vergleichsweise großen Abmessungen der Blot-Grafiken machen, wie gesagt, im pädagogischen Kontext der *New Method* durchaus Sinn. Sie dienen vor diesem Hintergrund schlicht zur Illustration, wie das Resultat aussehen kann, wenn man den Anleitungen des Textes Folge leistet. In diesem Sinne wären die Blot-Grafiken tatsächlich Abbildungen möglicher Blots, also Hilfsmittel zur Veranschaulichung von Hilfsmitteln – im Rahmen einer Methode zur Herstellung von Landschaftsbildern. Allerdings kann man einwenden, es hätten zu diesem Zweck auch kleinere Bilder getan, wie etwa im *Essay* von 1759 (Tafeln XXII-XXVI oben). In der *New Method* haben sie hingegen die erstaunliche Größe von ca. 24 x 31,5 cm (ohne Ränder) auf jeweils eigenen Blättern, die auch größer sind als der ei-

¹³⁵ Der Aspekt der Serialität muss einer weiterführenden Untersuchung vorbehalten bleiben.

gentliche Traktat.¹³⁶ Aber auch eine solche Größe lässt sich zunächst mit einem praktischen Argument begründen: Das in der *New Method* geschilderte Verfahren beruht auf einer Übertragung von Umrissen im Verhältnis eins zu eins. Die absolute Größe eines Blots ist demnach verbindlich für das finale Landschaftsbild. Soll es eines von repräsentativer Größe sein, muss auch der Blot entsprechend groß sein. Nimmt man an, dass es darum geht, im Rahmen der Publikation solche Blots vorzuführen, dann wären die Blot-Grafiken der *New Method* mehr als nur Illustrationen, sondern Eins-zu-eins-Imitationen von Blots, also Faksimiles, könnten aber darüber hinaus nicht nur optisch Blots imitieren, sondern auch funktional, indem sie stellvertretend für solche, etwa für Übungszwecke, eingesetzt werden können.¹³⁷ Der Text der *New Method* gibt keinen dezidierten Aufschluss darüber, welchen Status Cozens den Grafiken zuweisen wollte, doch sprechen ihre Detailliertheit und aufwändige Machart jedenfalls dafür, dass sie sich nicht im bloßen Hinweisscharakter erschöpfen sollen. Nachdem mit dem Pinsel ausgeführte Blots einer vergleichbaren Radikalität, wie sie Cozens im Rahmen der *New Method* mit seinen Aquatinta-Grafiken vorführt, kaum erhalten sind, und die Grafiken nicht nur für die Cozens-Rezeption, sondern wohl auch für Cozens selbst eine große Rolle gespielt haben, ist ihr konkretes Erscheinungsbild eine bevorzugte, aber auch problematische Referenz für die hier angestellten Überlegungen. Die Tatsache, dass die Grafiken das Produkt eines medialen Transfers sind und angesichts der zur Verfügung stehenden Technik zwangsläufig einen Abstand zum „Original“ aufwei-

¹³⁶ Der Traktat ist ein kleiner Foliant von 35 Seiten im Format 23,5 x 18,5 cm, begleitet von 28 Tafeln auf größeren Blättern; vgl. Lebensztejn 1990, S. 38 f, sowie die Angaben im Bildteil. Vgl. demgegenüber die ambitionierten Hochgebirgsbilder von Caspar Wolfs *Merkwürdigen Prospekten aus den Schweizergebürgen und derselben Beschreibung* (Bern 1776) mit Abmessungen von z.B. 320 x 210 mm (Tafel 1 der Serie) oder 216 x 320 mm (Tafel 6); vgl. dazu die Angaben der Internet-Datenbank *Viatimages*, URL: <http://www2.unil.ch/viatimages/> (31.10.2012).

¹³⁷ Es existieren einige Cozens-Blätter, welche Grafiken der *New Method* als Vorlage hatten, so im British Museum (nach den Grafiken Nr. 2, 6, 13, 14, 15), in Leeds (Nr. 2, 3, 9, 13), im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Nr. 3, 5, 10, 16) und in anderen Sammlungen; vgl. Lebensztejn 1990, S. 219 FN 14.

sen, muss in der Fragestellung Berücksichtigung finden. Dementsprechend kann es im Rahmen dieser Arbeit nicht darum gehen, wie die Blot-Praxis in der Wirklichkeit aussah (von diesbezüglichen Schwierigkeiten war schon die Rede), sondern welches Bild Cozens mit seinen publizierten Traktaten, insbesondere mit der *New Method*, von seiner Methode vermitteln wollte. Somit geht es nicht darum, ob die *New Method* als ein Abbild eines real praktizierten Verfahrens in allen Details ernst zu nehmen ist, im Gegenteil ist das Ernstnehmen der *New Method* Ausgangspunkt der Betrachtung, und zwar als ein vom Künstler gestaltetes Mittel zur Kommunikation mit der Außenwelt.

3. Schwarz und Weiß – Positiv / Negativ

Eine Betrachtung, welche in den Blot-Grafiken nicht von Anfang an Landschaften erkennen möchte, sondern sie zunächst als reine Flächengestaltungen wahrnimmt, wird als dominanten Eindruck und verbindendes Element den forcierten Gegensatz von Schwarz und Weiß und die verhältnismäßig gleichmäßige, durchwegs nichtlineare, stellenweise frappant an fraktale Strukturen erinnernde Verteilung schwarzer und weißer Flächensegmente erkennen. Es ist diese Dimension, die in hohem Maße für die visuelle Wucht der Blot-Grafiken verantwortlich ist und den Ausschlag gibt für die Faszination, die sie auf spätere Betrachter auszuüben vermögen. Lebensztejn schreibt: „La binarité des masses, et non des traits, donne aux taches de la *Méthode* une bonne partie de leur modernité.“¹³⁸ Alexander Cozens beschreibt einen Blot in der *New Method* wie folgt: „A true blot is an assemblage of dark shapes or masses made with ink upon a piece of paper, and likewise of light ones produced by the paper being left

¹³⁸ Lebensztejn 1990, S. 217. Vgl. allgemein zum Thema: Lebensztejn 1990, Kap. „En blanc et noir“, S. 117-130.

blank.”¹³⁹ Diese Formulierung enthält die Grundbestandteile eines Blots, nämlich schwarze und weiße „shapes“ bzw. „masses“, trifft eine Aussage über die Art ihrer Zusammenkunft („assemblage“) und ihrer jeweiligen Herstellung. Auf letztgenannter Ebene umreißt Cozens den diametralen Unterschied in der Entstehung, als aktives Aufbringen von Tinte auf Papier einerseits („made with ink“) und passives Freilassen von Papier andererseits („being left blank“). Gleichzeitig enthält der zweite Teil aber auch ein aktives Moment: das Papier wird gewissermaßen Subjekt der Handlung, es „produziert“ Formen, indem es nicht von Tinte bedeckt wird. Die konventionelle Vorstellung, wie ein Bild entsteht, geht mit einer Hierarchisierung von Aktiv und Passiv einher: das aktive Führen des Pinsels oder Stiftes ist es, das den Gegenstand entstehen lässt und die entscheidenden Weichenstellungen trifft. Cozens zeigt allerdings schon in der Struktur des Satzes, dass auf der Ebene des Blots eine solche Hierarchisierung nicht gelten soll, dass also schwarze und weiße Flächen gleichberechtigte „Grundstoffe“ eines nachfolgenden Bildes sein sollen.¹⁴⁰ Auch mit dem Wort „assemblage“ deutet Cozens an, auf welcher Grundlage schwarze und weiße Flächen im Blot „zusammenarbeiten“. Laut Samuel Johnsons 1755 erstmals erschienenem *Dictionary of the English Language* bedeutet „assemblage“: „A collection; a number of individuals brought together. It differs from *assembly*, by being applied only, or chiefly, to things; *assembly* being used only, or generally, of persons.”¹⁴¹ Nehmen wir Cozens’ Wortwahl ernst, dann

¹³⁹ *New Method*, S. 7. Vgl. zur Stelle Oppé 1952, S. 60 f; Lebensztejn 1988, S. 135 f. Busch 1993, S. 349, sieht diesen Aspekt neben anderen als eine Konsequenz von Cozens’ „vollständige[m] Bruch mit dem klassischen Ideenkonzept.“

¹⁴⁰ Vgl. Lebensztejn 1988, S. 136: „The blot is also defined by what is held in reserve, the un-marked parts of the paper, and even more by the relation of inked paper to paper held in reserve, of black to white, mark to non-mark. It is the structural opposition at play here which defines the blot.“ Vgl. auch: Ders., „En blanc et noir“, in: *Macula*, Nr. 1 (1976), S. 4-13 (6).

¹⁴¹ Johnson, *A Dictionary of the English Language, in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers. To which are prefixed, a History of the Language, and an English Grammar* [in der Folge: Johnson 1785], 6. Auflage, London 1785, Bd. 1: Stichwort „assemblage“ (n.p.).

ist hiermit schon eine Eigenständigkeit und Gleichrangigkeit der schwarzen und weißen Flächen angedeutet. Schlägt man bei Johnson unter „mass“ nach, so findet sich als vierte von sechs Wortbedeutungen der Eintrag „Congeries; assemblage indistinct“, und als zweite von drei Belegstellen folgende signifikante Passage des Dichters Matthew Prior (1664-1721): „At distance, through an artful glass, / To the mind's eye things well appear; / They lose their forms, and make a *mass* / Confus'd, and black, if brought too near.“¹⁴² Ob es sich bei dieser Stelle in Johnsons *Dictionary* nun um den Ursprung für Cozens' Formulierung einer „assemblage of dark shapes or masses“ handelt oder nicht, die angeführten Sätze von Prior zielen in den Kern dessen, worum es bei den Blots geht: die summarische „Aufnahme“ von Gegenständen, von Formen, die aus der Distanz identifizierbar sind und aus der Nähe in abstrakte Strukturen zerfallen, die Prior zudem als „dunkel“ definiert („Confus'd, and black“). Der Verlust von Form und damit von Erkennbarkeit und Sinn kommt auch gut in einer zweiten, alternativen Fassung von Priors Gedicht zur Geltung, die wie folgt lautet: “To the mind's eye things well appear, / At distance through an artful glass; / Bring but the flattering objects near, / They're all a senseless gloomy mass.”¹⁴³ Was Prior als „artful glass“ bezeichnet, bringt die Passage zusätzlich in Cozens' Nähe, gemeint ist nämlich das sogenannte *Claude glass*, ein populärer Behelf im Rahmen pittoresker Landschaftsbetrachtung (vgl. Tafel XXXIV unten): Ein monochrom eingefärbter Spiegel lässt eine Art enträumlichtes Kondensat eines konkreten Landschaftsausschnittes entstehen,

¹⁴² Johnson 1785, Stichwort „Mass“. Es handelt sich um das Gedicht *To The Honourable Charles Montague, Esq.*; vgl. Samuel Johnson, *The Works of the English Poets, from Chaucer to Cowper; including the series edited, with prefaces, biographical and critical, by Dr. Samuel Johnson: and the most approved translations*, 21 Bde., Bd 10: *Hughes, Scheffield, Prior, Congreve, Blackmore, Fenton, Gay*; London 1810, S. 136 (mit „things will appear“ statt „things well appear“).

¹⁴³ Johnson 1810, S. 136, mit der Überschrift: „Variations in a copy, printed 1692“.

ein Verfahren, das in seiner Abstraktionsleistung einem Blot nicht unähnlich ist.¹⁴⁴

Cozens' Ansatz einer grundsätzlichen Gleichbehandlung von schwarzen und weißen, positiven und negativen Flächen ist bemerkenswert und darf nicht als Fortschreibung oder Radikalisierung des traditionellen Chiaroscuro verstanden werden.¹⁴⁵ Es geht nicht um die geglückte Verteilung von Hell und Dunkel oder Licht und Schatten auf eine schon vorgegebene Szene, um deren Wirkung zu optimieren, sondern es geht um die Konstituierung der Szene selbst.¹⁴⁶ Auf einer

¹⁴⁴ Die „Voreingenommenheit“ des Blot-Ausführenden, der sich eine Landschaft vorstellt, wäre dabei das Äquivalent zur real existierenden Landschaft, die zum „Materiallieferant“ für ein entrücktes Bild im *Claude glass* wird. Die Erwähnung eines „work with the glass“ im römischen Skizzenbuch von Cozens weist auf eine frühe Verwendung dieses Hilfsmittels hin; vgl. Oppé 1952, S. 16. Vgl. zum Thema allgemein: Arnaud Maillet, *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York 2004.

¹⁴⁵ Zu Chiaroscuro allgemein vgl. Janis Callen Bell, „Chiaroscuro“, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, Bd. 6, S. 569-571.

¹⁴⁶ Lebensztejn 1988, S. 136, sieht hingegen die Schwarzweiß-Konfiguration des Blots sehr wohl als verbindlich an für die Helldunkel-Verteilung in der nachfolgenden Landschaftszeichnung: „The areas held in reserve will be able to represent light or the lit parts of the landscape, the marked parts will represent the dark areas or those in shade.“ Eine solche moderatere Deutung des Verfahrens kann sich auf eine etwas später vorkommende Formulierung der *New Method* (S. 8) stützen, wo es heißt: The blot is not a drawing, but an assemblage of accidental shapes, from which a drawing may be made. It is a hint, or 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“ (Kursivsetzung RW). Zur Unterscheidung von „shapes“ und „forms“ vgl. Lebensztejn 1990, S. 135: „Le mot *shape* désigne une forme matérielle, c'est-à-dire une unité de forme-couleur, la limite d'une marque sur un support; la configuration non-représentative d'un tracé homogène [...]. *Form* désigne au contraire l'apparence d'une image, une forme en tant qu'elle suggère un objet; elle a toute chance d'être complexe, c'est-à-dire constituée de plusieurs unités formelles ou *shapes*“ (Kursivsetzung Lebensztejn). Zum Bildmaterial der *New Method* steht Cozens' oben zitierte Definition insofern in einem Spannungsverhältnis, als einige Blot-Grafiken von einer solchen Dichte im Wechsel von Schwarz und Weiß bzw. von einem solchen Überhang an schwarzen Flächen sind, dass Landschaftsformationen, welche eine äquivalente Verteilung von Licht und Schatten aufweisen, kaum vorstellbar sind. Überdies führen gerade die Demonstrationsgrafiken Nr. 40 bis 43 (Tafeln IX-XII) vor, in welchem Ausmaß sich die Lichtgebung der vollendeten Landschaft gegenüber den Vorgaben des Blots verselbständigen kann: vgl. etwa die auffällige Abschattung des hinteren Gebirgsmassivs auf Nr. 41 (Tafel X) im Gegensatz zur seiner gleichmäßigen Ausleuchtung auf Nr. 42 (Tafel XI). Nur vor diesem Hintergrund kann Lebensztejn

visuell-abstrakten Ebene stiftet das Schwarz-Weiß-Stakkato der Blots die Aufteilung der zur Verfügung stehenden Fläche des Bildträgers und die nachfolgende Umwandlung der entstehenden Flächenfragmente in erkennbare Formen, Gegenstände und Raumverhältnisse. Und was Cozens zumindest auf der Textebene unmissverständlich zum Ausdruck bringt, ist die Tatsache, dass auch die *Abwesenheit* einer künstlerischen Bearbeitung die *Anwesenheit* eines Gegenstandes erzeugen kann. Was damit nicht gemeint ist (und wofür es wohl genug Beispiele in der Kunst vor Cozens gibt, z.B. bei Rembrandt), ist die gezielte Herstellung einer Figur durch Aussparen der Fläche, die sie auf dem Bildträger einnehmen soll, wodurch ihre Umrisse nicht durch eine Linie auf gleichbleibendem Grund, sondern durch farbliches Absetzen ihres Umfeldes wahrgenommen wird; denn auch in diesem Fall muss vorab Klarheit über die Figur bestanden haben, wie über eine Hütte, die sich in einem Beispiel von Cozens selbst vor Bäumen abzeichnet (vgl. Tafel XXVI unten¹⁴⁷). Die traditionelle Reihenfolge von Idee und Ausführung, im Entwerfen von Figur und Grund, bleibt in einem solchen Fall gewahrt.

Cozens geht einen entscheidenden Schritt hinter diese Stufe zurück, auf eine Ebene, wo noch nichts entschieden ist, eine Ebene, die jeder *Deutung* von Wahrnehmung vorgelagert ist. Die utopischen Züge eines solchen Zugangs werden gerade in unserer Zeit zunehmend empirisch untermauert, wenn aus dem Bereich der Neurowissenschaften zu hören ist, unser aktives Bewusstsein erfahre als letzte Instanz von Entscheidungen, die das Gehirn schon getroffen hat.¹⁴⁸ Für den Be-

selbst zu ebendiesen Grafiken schreiben: „A tree by a river, the cent, the play of *chiaroscuro* on the mountains, civilize the chaotic effect of the corresponding blots“ (Lebensztejn 1988, S. 149, Kursivsetzung Lebensztejn).

¹⁴⁷ Das Blatt hat weniger den Charakter eines Blots als den einer bearbeiteten Skizze (vgl. etwa den ausgeführten Wolkenhimmel). Das Gebäude, das durch das hervorstechende Weiß des Papiergrundes gebildet wird, muss vorab konzipiert gewesen sein, betrachtet man etwa die Klarheit und Schärfe, mit welcher sich die Dachschräge von der dahinter liegenden Vegetation abhebt.

¹⁴⁸ Vgl. zum sogenannten „Libet-Experiment“, wonach „der Zeitpunkt, zu dem die Handlungsabsicht bewusst wird, in jedem Fall deutlich *nach* dem Punkt liegt, an dem der motorische Kortex die Bewegung vorzubereiten beginnt“:

reich der Wahrnehmung ist die Einsicht, dass den Eindrücken und Einschätzungen, wie sie unser Bewusstsein erreichen, entscheidende Weichenstellungen schon vorgelagert sind, bereits früher formuliert worden, wenn etwa Gombrich aus einem wahrnehmungspsychologischen Aufsatz von 1957 zitiert: „Perception may be regarded as primarily the modification of an anticipation.“¹⁴⁹ Gombrich selbst schreibt: „We will always see an object at a distance, never an appearance of uncertain meaning.“¹⁵⁰ Was wir sehen, ist schon größtenteils gedeutet, bevor wir noch darüber nachdenken können. Am ehesten werden uns die Automatismen unseres Wahrnehmungsapparates bei optischen Täuschungen bewusst, deren verblüffende Effekte gerade darauf beruhen, die unbewussten „Vorurteile“, mit welchen Sinnesindrücke verarbeitet werden, auszuhebeln und damit sichtbar zu machen. Und gerade in diesem Bereich gibt es klassische Beispiele, die mit schwarzen und weißen, positiven und negativen Formen (nach dem Typus „Vase oder Gesicht?“) operieren und damit einhergehenden Umschlageffekten spielen.¹⁵¹ Was regelmäßig stattfindet, ist ein Kippen zwischen zwei Varianten; eine Gleichzeitigkeit ist nicht möglich, nur ein Einrasten in die eine oder andere Deutung.¹⁵² Unsere Wahrnehmungsfähigkeiten haben es also mit einer gewissen Trägheit des Blicks zu tun, deren Überwindung immer eine gewisse

<http://de.wikipedia.org/wiki/Libet-Experiment> (20.11.2012), sowie: Reto U. Schneider, „Das Experiment – Der freie Unwille. Benjamin Libet will selbst nicht glauben, was sein Experiment nahelegt: Der freie Wille ist eine Illusion“, in: *NZZ Folio* 04/02.

¹⁴⁹ J. R. Beloff, zitiert in: Gombrich 1996, S. 148.

¹⁵⁰ Gombrich 1996, S. 219.

¹⁵¹ Vgl. Thomas Ditzinger, *Illusionen des Sehens. Eine Reise durch die fantastische Welt der optischen Wahrnehmung*, München 1997, S. 80 f. Zu den „Gestaltgesetzen“ der optischen Wahrnehmung, deren Zusammenspiel oder Widerstreit auch die Wahrnehmung der Blots bzw. Blot-Grafiken bestimmt (Gesetz der Prägnanz, der Ähnlichkeit, der Nähe, der Geschlossenheit) vgl. Ditzinger 1997, S. 19-24 sowie 53 f, 80 ff.

¹⁵² Ditzinger 1997, S. 53, zum „Wettkampf“ der Gestaltgesetze von Nähe und Symmetrie: „Unsere Wahrnehmung gerät durch solche Arrangements in einen großen Konflikt. Sie kennt keine derartigen Unentschieden und ist darauf ausgelegt, immer nur einen Bewusstseinsinhalt zu haben! Dank ihres Einfallsreichtums gelingt es der Wahrnehmung aber, einen Ausweg aus dieser Lage zu finden: Sie wechselt einfach zwischen den beiden gleich guten Gestalten ab!“

Anstrengung erfordert. Cozens verlangt demnach ziemlich viel, wenn der Betrachter sich auf einer so grundsätzlichen Ebene des Sehens offen halten soll. Wir sind so eingestellt, dass wir kaum umhin können, etwas, das in Schwarz auf Weiß erscheint, als Figur zu sehen, und das Weiß des Papiers als Hintergrund, vor dem sich die Figur abzeichnet.¹⁵³ Diese Tendenz umzudrehen, gelingt vermutlich nur, wenn wir unbewusst getroffene Entscheidungen in einem bewussten Akt revidieren, um uns für eine alternative Anschauung (wieder) flexibel zu machen. Oder wenn uns die konkrete Gestaltung eines Blots die Aufgabe leichter macht, etwa durch eine gleichmäßig dichte Verteilung schwarzer und weißer Flächen, wie sie manche der Blot-Grafiken der *New Method* aufweisen.

4. Vom Sehen: Erkenntnisse des 18. Jahrhunderts

Dass Cozens im Rahmen einer auf Praxis angelegten Methode die radikale Reduktion von Schwarz und Weiß, Tinte und Papier auf reine Flächenwirkung vorschlägt, ist neu, in seiner Grundidee aber nicht voraussetzungslos. George Berkeley kam in seinem *Essay toward a New Theory of Vision* schon 1709 zu der Erkenntnis, dass wir nicht Objekte und räumliche Verhältnisse sehen, sondern ein abstraktes Muster von verschiedenen Farben und Helligkeitsgraden. Was wir darin erkennen, erkennen wir nur durch Erfahrung und Assoziation.¹⁵⁴

¹⁵³ Vgl. Julian Hochberg, „Perception: I. Color and Shape“, in: *Woodworth & Schlosberg's Experimental Psychology*, London 1972, S. 395-474 (441): „The figure has a definite shape, while the ground is formless, and seems to extend somewhat behind the figure's contour. The contour seems to belong only to 1 of the 2 areas that it separates, in the sense that the other area seems to extend behind it.“ Umgekehrt ist es schwierig, von einer schon erkannten Figur auf ein ungegenständliches Sehen um- oder zurückzuschalten, eine Fähigkeit, wie sie Gombrich im Rahmen einer künstlerischen Ausbildung für nötig hält, wenn er meint, der Student müsse „find means of battling down his knowledge of the familiar meaning of things and look only at shapes and tones projected onto an imaginary plane“ (Gombrich 1996, S. 258).

¹⁵⁴ Vgl. Barbara Maria Stafford, *Body criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Mass. [u.a.] 1991, S. 380 f; sowie: Barbara

Damit war (in den Worten von Barbara Stafford) ein „milestone in the history of visualization“¹⁵⁵ gesetzt, welcher „remarkably anticipated much Neoimpressionist theory concerning pure optical mixtures“.¹⁵⁶ Die Entkoppelung von Sehen und Erkennen, der Eigenwert des puren Sehens wird in der Folge immer wieder thematisiert. Stafford sieht „the freedom of sight“ als Leitmotiv der einflussreichen Aufsätze von Joseph Addison, unter dem Titel „Pleasures of the Imagination“ 1712 im *Spectator* veröffentlicht.¹⁵⁷ Die Verschiedenheit von Sehen und Verstehen beschreibt auch Thomas Reid: „If we attend duly to the operation of our mind in the use of this faculty [of sight], we shall perceive, that the visible appearance of objects is hardly ever regarded by us. It is not at all made an object of thought or reflection, but serves only as a sign to introduce to the mind something else, which may be distinctly conceived by those who never saw.“¹⁵⁸ Die Dinge teilen sich nicht über ihre Sichtbarkeit mit, bzw. das, was wir eigentlich sehen, teilt sich uns nicht in seiner puren, „unschuldigen“ Form mit, sondern tritt stets schon als Bedeutung auf, als Resultat einer Kombination mit anderen Faktoren, wie Tastsinn, Erfahrung und Assoziation.

Wissenschaftliche Bestätigung für die grundsätzlich abstrakte Natur des Sehens schien sich 1728 durch eine Publikation des Chirurgen und Anatomen William Cheselden einzustellen: Er hatte durch einen chirurgischen Eingriff dafür gesorgt, dass ein 13-jähriger, von Geburt an durch einen Star schwer sehbehinderter Junge erstmals klar sehen konnte. Damit war – zumindest was das Erkennen von Gegen-

Maria Stafford, „‘Fantastic’ Images: From Unenlightening to Enlightening ‘Appearances’ Meant to Be Seen in the Dark“, in: Frederick Burwick/Walter Pape [Hrsg.], *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, Berlin [u.a.] 1990, S. 158-179 (166); Gombrich 1996, S. 251.

¹⁵⁵ Stafford 1991, S. 380 f.

¹⁵⁶ Stafford 1991, S. 380. Vgl. auch: Stafford 1990, S. 166; Gombrich 1996, S. 251.

¹⁵⁷ Vgl. Stafford 1991, S. 415.

¹⁵⁸ Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind*, 1764; zitiert bei: Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven [u.a.] 1995, S. 124.

ständen betrifft¹⁵⁹ – ein Nullpunkt des Sehens hergestellt, noch dazu unter beobachtbaren Bedingungen. Als der Junge mit Bildern konfrontiert wurde, machte Cheselden folgende aufsehenerregende Beobachtungen:

„We thought he soon knew what Pictures represented, which were shew'd to him, but we found afterwards we were mistaken; for about two Months after he was couch'd, he discovered at once, they represented solid Bodies; when to that Time he consider'd them only as Party-colour'd Planes, or Surfaces diversified with Variety of Paint; but even then he was no less surpriz'd, expecting the Pictures would feel like the Things they represented, and was amaz'd when he found those Parts, which by their Light and Shadow appear'd now round und uneven, felt only flat like the rest; and ask'd which was the lying Sense, Feeling, or Seeing?“¹⁶⁰

Bilder sehen und deuten können, ist demnach nicht angeboren. Das Sehen selbst liefert uns nur Flächen und Farben, keine Körper und keinen Raum.¹⁶¹ Die Nähe dieser Sätze zu Cozens ist frappant, wenn er in der *New Method* schreibt, Blots seien „accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind. This is conformable to nature: for in nature, forms are not distinguished by lines, but

¹⁵⁹ Vgl. William Cheselden, „An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost His Sight so Early, That He Had no Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch'd between 13 and 14 Years of Age. By Mr. Will. Chesselden, F. R. S. Surgeon to Her Majesty, and to St. Thomas's Hospital“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Bd. 35 (1727-1728), S. 447-450 (447): „Tho' we say of the Gentleman that he was blind, as we do of all People who have Ripe Cataracts, yet they are never so blind from that Cause, but that they can discern Day from Night; and for the most Part in a strong Light, distinguish Black, White, and Scarlet; but they cannot perceive the Shape of any thing [...]“.

¹⁶⁰ Cheselden 1728, S. 449. Zitiert bei: Baxandall 1995, S. 126 f. Vgl. auch: Baxandall 1995, S. 22 ff; Isabelle von Marschall, „Bei Licht gesehen. Zur Popularisierung des Newtonschen Sehkonzepts und dessen Folgen für die Aquarellmalerei“, in: Ulrich Johannes Schneider [Hrsg.], *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 471-478 (476 f).

¹⁶¹ Was Cheseldens Erkenntnisse ein wenig beeinträchtigt ist die Tatsache, dass zuerst nur ein Auge operiert wurde und sich die beschriebenen Erfahrungen damit auf ein Sehen beziehen, das keine volle räumliche Wahrnehmung zulässt. Die Erwähnung kommt erst am Ende des Artikels (Cheselden 1728, S. 450: „And now being lately couch'd of his other Eye [...]“).

by shade and colour”.¹⁶² Der Prozess der Blot-Methode geht einen ähnlichen Weg wie der halbblinde Junge in Cheseldens Fall: von fleckenhafter Unbestimmtheit zur Definition benennbarer und räumlich situierbarer Gegenstände.

5. Blot-Methode: Ein Blick auf das Material

Wie geht Cozens nun im Rahmen seiner Methode tatsächlich mit den schwarzen und weißen Flächen seiner Blots um? In der Folge soll genauer untersucht werden, inwieweit Cozens’ Vorschläge auf der Textebene sich im vorhandenen Bildmaterial manifestieren. Die erhaltenen Bestände ermöglichen drei verschiedene Vergleichskonstellationen zwischen Blot und Zeichnung: Der erste Fall betrifft diejenigen Bildtafeln der *New Method*, welche die Methode beispielhaft vor Augen führen sollen (Nr. 37 und 40 mit davon abgeleiteten Landschaftsbildern; vgl. die Tafeln VII-XII). Der zweite Fall betrifft Landschaften von Cozens, die nach Blot-Grafiken der *New Method* (oder den zugrunde liegenden Blots) gefertigt wurden. Solche Landschaften exis-

¹⁶² *New Method*, S. 8 f. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Cozens, auch wenn er noch sehr jung war (geboren 1717) die Erkenntnisse von Cheselden, die mit Sicherheit Tagesgespräch waren, schon bewusst wahrgenommen hat, nachdem sein Vater ihn (und seinen Bruder Peter) 1727 zu Ausbildungszwecken nach England geschickt hatte; vgl. Kim Sloan, „A new chronology for Alexander Cozens. Part I: 1717-59“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 127 (Februar 1985), S. 70-75 (70) (in der Folge: Sloan 1985a); Sloan 1986a, S. 1 f. Cheseldens Fallstudie ist aber auch Bestandteil einer späteren Publikation, die allein schon vom Titel her Cozens’ Interesse gefunden haben müsste, nämlich Joseph Priestleys *The History and Present State of Discoveries relating to Vision, Light and Colours* (London 1772), hier nach der deutschen Übersetzung von 1776: „Man glaubte, er würde bald verstehen lernen, was Gemälde vorstellten, es zeigte sich aber das Gegentheil. Denn zween Monate, nachdem ihm der Staar gestochen war, machte er plötzlich die Entdeckung, dass sie Körper, Erhöhungen und Vertiefungen vorstellten; bis dahin hatte er sie nur als buntscheckichte Flächen angesehen“ (zitiert bei: Bettina Gockel, „Gemalte Sehweisen. Sehen in Kunst, Ästhetik und Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Gabriele Dürbeck/Bettina Gockel/Susanne B. Keller [Hrsg.], *Wahrnehmung der Natur - Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 199-219 [199]).

tieren (nach Maßgabe des recherchierbaren Materials) zu den Tafeln 2, 6, 8, 14, 15 und 16 (Tafeln I, II, XVII oben, XVIII oben). Die dritte Konstellation ergibt sich durch Blots und danach gefertigte Landschaftsbilder, die sich außerhalb der *New Method* erhalten haben. Von dieser Sorte sind der Cozens-Literatur insgesamt sechs Beispiele zu entnehmen. Im Hinblick auf eine Analyse der Blot-Methode sind die geschilderten Konstellationen jeweils ein wenig unterschiedlich zu bewerten, auch sind nicht alle Fragen hinsichtlich des Materials geklärt. Bei den Bildern der *New Method* besteht ein schon angesprochenes Problem darin, dass wir es mit einer grafischen Übertragung zu tun haben und mit einem durch die Technik verfälschten Eindruck der ursprünglichen Blätter, insbesondere der Blots, unter der Voraussetzung, dass es jemals nach den Angaben der *New Method* angefertigte Blots als Vorlage gegeben hat. Ob ein Landschaftsbild nach einem Blot oder einer Blot-Grafik entstanden ist, wird umso bedeutender, je mehr man sich im Vergleich von Vorlage und Endprodukt in kleinräumige Details vertieft. Ein weiterer Unsicherheitsfaktor besteht schließlich darin, dass die Tafeln 39 und 41 bis 43 (Tafeln VIII, X-XII) nicht von Cozens selbst, sondern von William Pether angefertigt wurden, auch wenn eine minutiöse Anleitung durch Cozens vermutet werden darf. Je weiter man in die Feinheiten des Blot-Verfahrens eindringt, umso mehr muss der Unsicherheitsfaktor, welchen Status das jeweils behandelte Bildmaterial und welche Nähe oder Distanz es zu einer gelebten Praxis hat, in Rechnung gestellt und in der Beurteilung ein gewisser Spielraum in Anschlag gebracht werden.

Nach diesen vorbereitenden Überlegungen soll zunächst ein Blick auf diejenigen Grafiken der *New Method* geworfen werden, welche Cozens' Vorstellungen des Verhältnisses zwischen einem Blot und einer daraus entwickelten Landschaft am gültigsten demonstrieren: Im Anschluss an die 16 Haupttafeln finden sich zwei Komplexe, die exemplarisch die Blot-Methode veranschaulichen sollen.¹⁶³ Die Nummern 37 bis 39 (Tafeln III, VII, VIII) demonstrieren den Dreischritt vom Blot

¹⁶³ Vgl. Lebensztejn 1990, S. 234 ff.

über die Skizze zur Zeichnung, während das Blatt Nr. 40 und die drei darauf Bezug nehmenden Blätter Nr. 41 bis 43 (Tafeln IX-XII) vorführen, dass aus einem einzigen Blot drei unterschiedliche Landschaften generiert werden können. Die Zielrichtung der beiden Gruppen ist eine jeweils verschiedene; im einen Fall sehen wir eine Sequenz, ein Nacheinander von Schritten in einem Ablauf, im anderen Fall einen Satz von Bildern, ein Nebeneinander gleichberechtigter Varianten. Beide Fälle ermöglichen eine Gegenüberstellung von Blot (bzw. der Darstellung eines Blots) als Ausgangspunkt und Landschaftszeichnung (bzw. grafische Umsetzung einer Landschaftszeichnung) als Endpunkt des Prozesses, was für eine eingehendere Untersuchung von Cozens' Methode im Folgenden genutzt werden soll.

Es mutet zunächst seltsam an, dass gerade die Blot-Grafiken 37 und 40 der *New Method* als Demonstrationsbeispiele gewählt wurden. Die Illustrationen gehören zu den ungestümsten der gesamten Publikation und unterscheiden sich deutlich von den 16 Haupttafeln. Insbesondere ist die Bewegung der Hand in höherem Maße nachvollziehbar und für den Gesamtcharakter prägend als in anderen Blot-Grafiken, deren Strukturen stärker zersplittert sind. Man könnte meinen, dass Cozens bewusst anhand besonders drastischer und schwer zu verarbeitender Beispiele die Funktionstüchtigkeit der Methode beweisen wollte. Gleichzeitig muss eingewendet werden, dass beide Blätter im Hinblick auf die Strichführung zwei sehr unterschiedliche Qualitäten aufweisen: straffe Bahnen auf der linken stehen jeweils schleifenartigen Strukturen auf der rechten Seite gegenüber, was das Deutungspotential des Blots signifikant einschränkt. Eine nach den Direktiven der *New Method* im Geist vorgeformte Grundkonzeption zeichnet sich schon in der Pinselführung ab.

In diesem Zusammenhang sind Notizen interessant, die von William Mackworth Praed, einem Schüler von Cozens, erhalten sind und wohl nach mündlichen Anweisungen des Lehrers angefertigt wurden (Tafel XXVIII oben). In Wort und Bild wird eine Art Kodifikation der Pinselführung aufgezeichnet: „In making blots there are to be observed 3

different motions of the hand“, steht zu lesen, und zwar: „trembling“, „long & horizontal“ und „dabbing“, auf bestimmte Sujets abgestimmt „for trees or bushes“, „for ground, rock or buildings“, „for grass“, begleitet jeweils von flüchtigen Skizzen der Pinselführung und der Bemerkung, dass man die eine oder andere Bewegung auch für „woods at a great distance“ verwenden kann.¹⁶⁴ Diese Differenzierungen, deren Systematisierung sich im Werdegang Cozens' schon sehr früh angekündigt hat,¹⁶⁵ lassen sich an beiden Demonstrations-Grafiken der *New Method*, Nr. 37 und 40 (Tafeln VII, IX), ablesen. Bemerkenswert ist, dass eine Einteilung in Organisches und Anorganisches getroffen wird und sich die Bereiche auf ganz abstrakte Weise in der Pinselführung abbilden (rund versus gerade), was insbesondere in Blot 37 sehr deutlich wird. Das linke Drittel hat kantige Züge und lässt kaum an etwas anderes als Berge denken, während auf der rechten Seite geschwungene Strukturen überwiegen, die auf Organisches abzielen und nur als Bäume oder Sträucher gelesen werden können. Skizze und Zeichnung fallen demgemäß nicht überraschend aus. Die Einführung einer Wasserfläche am unteren Bildrand erscheint am wenigsten vorhersehbar, muss aber auch so manches unter den Tisch fallen lassen, was der Blot in dieser Region vorgibt. Im Großen ist jedoch relativ berechenbar, welche Elemente die Landschaft am Ende des Prozesses aufweisen wird, während Cozens im Kleinen eine vergleichsweise lockere und wenig pedantische Übernahme der vorgegebenen Formen vorführt, wohl bedingt durch die dynamische Blot-Entstehung und die daraus resultierenden, verglichen mit dem Blattformat relativ großen Detailstrukturen.

Mit der beschriebenen Differenzierung der Strichführung werden die Zonen des Bildes für bestimmte Motivkategorien reserviert, deren landläufiger Silhouettenbildung durch die Pinselführung zugearbeitet

¹⁶⁴ Vgl. Oppé 1952, S. 66; Lebensztejn 1990, S. 181 und Tafel 62.

¹⁶⁵ Vgl. eine Zeichnung aus seinem römischen Skizzenbuch (Tafel XXV unten): Das Blatt beinhaltet ein mit einer Linie abgegrenztes Landschaftsbild, das Oppé mit „a gate in the walls of Rome“ betitelt, und auf der freien Fläche rechts davon ein paar schematische grafische Kürzel, die mit der auf gleicher Höhe gezeigten Vegetation des Bildes korrespondieren.

werden soll. Gleichzeitig werden damit auch die Distanz- und Größenverhältnisse in gewissem Rahmen vorgegeben: Wenn in Blot 37 die organische Zone alles überragt, kann das nur Nähe und einen tiefen Betrachterstandpunkt bedeuten. Bei Blot 40 können die links aufragenden Massen nichts anderes als ein Gebirge sein. Die rechts in die Höhe ragenden Strukturen sind wiederum auf Vegetation angelegt und finden in allen drei Varianten eine entsprechende Verarbeitung. An dieser Stelle wird vorexerziert, dass es trotz einer relativ engen motivischen Eingrenzung noch größere Freiheiten in der Festlegung von Distanzen geben kann: Der als organisch gekennzeichnete Bereich wird jedenfalls zum Pflanzenbewuchs, der nun aber zur Vegetation des Vordergrundes gehören (Nr. 43), entfernter und mächtiger (Nr. 41) oder noch weiter entfernt sein kann, wo er den Scheitelpunkt eines Anstiegs bekrönt (Nr. 42).¹⁶⁶ Generell kann in Bezug auf die Andersartigkeit der Blätter 37 und 40 die These aufgestellt werden, dass ein Durchspielen der Methode anhand von Blots, die nicht mehr alle Optionen offen lassen, umso instruktiver ist, als man damit zeigen kann, dass ein in den Großformen festgelegtes Schema im Einzelnen noch genug Möglichkeiten bereithält, zu einer Bandbreite verschiedener Landschaftsbilder zu gelangen. Das Bildmaterial führt mit einer gewissen pädagogischen Deutlichkeit vor, wie die Konsequenzen der Anweisung „Possess your mind strongly with a subject“ im Verbund mit einer freigesetzten Pinselführung in der Blot-Praxis aussehen können und wie wenig man sich von den „selbstverschuldeten“ Festlegungen eines Blots in der konkreten Ausformulierung der Landschaft beeindrucken lassen muss.

¹⁶⁶ Mit der hier auf der Anhöhe stehenden Ziege (der noch zwei weitere Tiere beigelegt wurden) demonstriert Cozens mit einer mikroskopisch anmutenden Detailversessenheit, wie das Assoziationspotenzial winziger Zufallsstrukturen eines Blots für die Belebung einer Landschaft ausgenützt werden können (vgl. Tafel XX unten).

6. Positiv / Negativ: Close Reading

In der Folge wollen wir uns näher mit der Frage beschäftigen, wie die vorgegebenen Formen der Blots, ob sie nun durch das Schwarz der Tusche oder das Weiß des Untergrunds entstehen, in konkrete gegenständliche Motive umgewandelt werden, bzw. welche Vorschläge uns die Blot-Grafiken der *New Method* diesbezüglich machen. Einen guten Einstieg bietet Nr. 40 (Tafel IX), deren Funktion im Verbund mit 41 bis 43, wie gesagt, darin besteht, die Breite der Deutungen, die einem Blot abgerungen werden können, zu präsentieren. Eine Stelle, an der sich das besonders gut zeigen lässt, ist der vertikale, länglich-ovale Fleck links von der Mitte, der eine horizontale, z.T. in Schlieren aufgelöste Bahn in die Senkrechte „umlenkt“. Dieser Fleck wird in jeweils ziemlich genauer Übernahme seiner Form auf Nr. 41 zu einer Schattenzone der Felsenpartie des Berges im Hintergrund, auf Nr. 42 Teil der schon erwähnten Baumgruppe im Mittelgrund, auf Nr. 43 die bewachsene Zone eines steilen Abfalls. Je nach Transformation sind damit auch verschiedene Entfernungen zum Betrachterstandpunkt angelegt.¹⁶⁷ Diese signifikante Stelle wird auch dahingehend sehr instruktiv, als sie demonstriert, dass ein dunkler Fleck auf dem virtuellen Schirm unserer visuellen Wahrnehmung sehr verschiedene, und zwar kategorial verschiedene Wirklichkeitsreferenzen haben bzw. entfalten kann. Was sich dunkel von seiner Umgebung abgrenzt, lässt sich als Eigenfarbe einer Figur oder als Zone fehlenden Lichts sehen, als Index der Anwesenheit oder Abwesenheit eines Körpers. Die Fläche im Blot wird somit zu einer Vertiefung bzw. Negativform auf Nr. 41, zu einem plastisch anwesenden Motiv bzw. einer Positivform auf Nr. 42 oder zum unselbständigen Bestandteil einer größeren Landschaftsformation auf Nr. 43.

Zur näheren Untersuchung soll nun eine Stelle im rechten Drittel der Blätter 37 bis 39 herangezogen werden (Tafel XVI). Hier erscheinen

¹⁶⁷ Ähnliches lässt sich etwa auch für den Bereich links unten durchspielen (Wiese/See/Fluss mit Wasserfall).

zwei benachbarte weiße Flächen, welche durch einen S-förmigen, nahezu horizontal orientierten Pinselschwung getrennt sind und den Eindruck unterschiedlicher Richtungstendenzen erzeugen, die im rechten Winkel aufeinandertreffen. Ansonsten lassen sich keine qualitativen Unterschiede feststellen und keine besonderen Eigenschaften, die für ein bestimmtes gegenständliches Assoziationspotential sprechen würden. Auf der von Nr. 38 vorgestellten Skizze (Tafel XVI Mitte) steht schon fest, dass die beiden Stellen ein sehr unterschiedliches Schicksal erfahren: die obere Fläche – rechts um eine halbdunkle Passage des Blots erweitert – hat sich in ihrer Gestaltung schon eindeutig auf die Seite der Vegetation geschlagen, während die untere zu einem aufragenden Fels geworden ist. Der dünne Strich, der hier die weiße Fläche teilt, ist nun Anlass, eine Licht- und Schattenzone voneinander zu trennen. Auf der ausgeführten Zeichnung (Tafel XVI unten) werden die vom Umriss her schon gegenständlich festgelegten Segmente, die auf der Skizze immer noch freigelassene Flächen waren, mit entsprechender Tönung versehen und damit die endgültigen Beziehungen der Bildelemente zueinander gestiftet. Die obere Passage wird zu einem Pulk von Blättern an einem Ast, der nun sichtbar ist, und gehört zu den hellen Stellen des von rechts vom Sonnenlicht beschienenen Baumes. Darunter liegt der Fels mit seiner signifikanten Zweiteilung von Hell und Dunkel, als Ganzes aber im Halbschatten, nachdem die Steine, die weiter vorne im vollen Sonnenlicht liegen, noch immer rein weiß gehalten sind.

In dem kleinen Bereich, den wir uns angeschaut haben, werden die hellen Stellen tatsächlich zu positiv vorhandenen Gegenständen, zu Figuren vor dunklem Grund. Andererseits ist festzustellen, dass die weißen Flächen des Blots weniger zu einer vom Umriss her gedachten Definition von Objekten genutzt werden, sondern vielmehr als Ausdruck einer bestimmten Lichtsituation betrachtet werden. Umgeben von Dunkelheit kann aus einer sich relativ homogen aufbauenden Masse nur etwas hell hervorstechen, wenn es räumlich hervorsticht, sich als Objekt vom seinem Umfeld emanzipiert und exklusiv

vom Licht getroffen wird. Weiß heißt dann – wenig originell – viel Licht und Schwarz wenig Licht. Im oberen Teil des Blattes kann es sich noch um Durchblicke auf ein Dahinter handeln (wie auf selber Höhe etwas weiter links von unserer Stelle), weiter unten müssen es Gegenstände sein, die sich aufgrund ihrer Beleuchtung vordrängen. Was die Grafiken 37 bis 39 vorführen, ist im Wesentlichen ein Auffinden von Chiaroscuro im Blot: Weiß wird Licht, Schwarz wird Schatten. Eine bemerkenswerte Operation ist in diesem Zusammenhang allerdings die „Umwidmung“ des unteren Bereichs des späteren Felsens zur lichtabgewandten Zone. Hier zeigt sich am ehesten ein abstrakter, von gegenständlichen Assoziationen freier Blick, der das Weiß als neutralen Vorschlag für eine zu füllende Fläche begreift, und nicht einfach als Zeichen für „mehr Licht“.

Im Folgenden sollen zwei Beispiele behandelt werden, wo das erhaltene Material einen Vergleich zwischen einer Blot-Grafik und einer daraus entwickelten Tuschezeichnung ermöglicht (Tafeln XVII, XVIII): Wie in der schon erwähnten Cozens-Skizze (Tafel XXVI unten) geht es auch hier in beiden Fällen um das Detail einer Behausung, die im rechten unteren Bildviertel als pittoreskes Motiv die Landschaft belebt und sich jeweils von einer unbedruckten Fläche der Blot-Grafik ableitet. Im einen Fall (Tafel XVII) tut sie das durchaus unerwartet: Die schräge weiße Stelle mit der gebrochen-scharzen Linie, die im Inneren verläuft, hat keinerlei Anklänge an Gegenständliches und auch kein herausragendes Gewicht im Gesamtzusammenhang, verglichen etwa mit der linken Seite des Blattes. Dass diese Fläche in ziemlich genauer Übernahme ihrer Begrenzungen (und Abschwächung der schwer zu integrierenden Linie) zur sonnenbeschienenen Seite eines strohgedeckten Daches wird, ist überraschend, ebenso wie die Entscheidung, einen rechts davon liegenden kleineren Komplex – durch Kappen von Ausläufern kompakter und als Wandmotiv verwendbar gemacht – zur Vervollständigung des Gebäudes zu nutzen. Cozens gibt damit ein Beispiel einer besonders kreativen Blot-Verwertung,

allerdings auch zum Preis eines sehr eigenwillig gebauten, um nicht zu sagen unförmigen Hauses.

Das zweite Beispiel (Tafel XVIII) ist ein wenig anders gelagert: Die Stelle der Blot-Grafik, die auf der Landschaftszeichnung zu einer strohgedeckten, auf Stützen ruhenden Konstruktion wird, legt eine solche Verwendung nahe. Konkret entsteht dieser Eindruck durch die einem Dreieck ähnliche, nach oben spitz zulaufende Form und eine auffällige, senkrecht nach unten verlaufende Bahn, die eine schwarze, ebenfalls eine Dreiecksform evozierende Passage unterbricht. Zudem stellt sich das Gefühl ein, dass diese Konstellation in ihrer Orientierung und der Art ihrer Zusammenballung aus ihrem Umfeld bzw. aus der Blattgesamtheit ein wenig herausfällt. Ohne dass diese Mutmaßung bewiesen werden könnte, ergibt sich doch der Verdacht, dass Cozens an dieser Stelle der Grafik unter pädagogischen Vorzeichen „nachgeholfen“ hat, um dem chaotischen Durcheinander einen etwas deutlicheren Formvorschlag abtrotzen zu können.¹⁶⁸ Im übrigen bleibt festzuhalten, dass wir in diesem und dem vorigen Beispiel ein sehr berechenbares Verhältnis schwarzer und weißer Blot-Flächen zur Helldunkelverteilung der Landschaftszeichnung haben: Helles wird zu Bildobjekten, die sich im Licht befinden und/oder eine helle Eigenfarbe aufweisen, Dunkles wird zu Schattenzonen.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Die beiden auf der rechten Seite von Tafel XVIII herausgehobenen Details sollen ähnlich wie das zuvor schon angesprochene Beispiel der Ziege (Tafel XX unten) die Akribie und den Witz verdeutlichen, mit welchen auch kleinste Einzelheiten eines Blots in Bildmotive umgewandelt werden können. Diese winzige weiße Fläche, die man sich gut als reines Zufallsprodukt vorstellen kann und vielleicht bei anderer Widmung ihrer Umgebung zu einem Eichhörnchen geworden wäre, wird unter den gegebenen Umständen eine Burg auf einer weit entfernten Anhöhe. Die beiden nach oben gerichteten Zacken mögen wie ein zeichenhaftes Kürzel für das Motiv „Zinne“ die Transformation in eine Burg ausgelöst haben, können aber selbst, mangels maßstäblicher Plausibilität, kein Äquivalent in der ausformulierten Landschaft haben.

¹⁶⁹ Der auf Tafel XVIII gezeigte Vergleich demonstriert aber immerhin, wie eine durchgehend schwarze, homogen erscheinende Passage eines Blots sich auf der Landschaftszeichnung im Hinblick auf die Beleuchtung und die tiefenräumliche Verortung in zwei komplett gegensätzliche Zonen aufspalten kann: Das dürre Bäumchen im Mittelgrund zeichnet sich vor dunkler Vegetation ab und ragt in den Fernblick auf einen Berg im Hintergrund hinein, wo auf der Blot-Grafik eine

Eine interessante Gegenüberstellung eines Blots und einer Zeichnung erlauben zwei Blätter des British Museum, die eine Burgruine auf einem Hügel mit einem signifikant aufragenden Turm zeigen (Tafel XIX).¹⁷⁰ Die beiden Blätter sind sehr klein, und für das Format erstaunlich kleinteilig ist insbesondere der Blot ausgefallen, der im Grunde eher den Charakter dessen hat, was Cozens als „spirited sketch“ bezeichnet.¹⁷¹ Vielen Markierungen sieht man an, dass sie mit ziemlich genauen Vorstellungen gesetzt wurden; insbesondere die Ruine auf dem Gipfel des Hügel ist weitreichend determiniert. Trotzdem ergibt sich noch ein schwungvolles Zusammenspiel von Strichen und Tupfern, das von den Bewegungen des Pinsels und von den Unwillkürlichkeiten der Materialbehandlung geprägt ist. Es gibt Farbverdichtungen, wie sie dort entstehen, wo das Wasser sich zusammenzieht, poröse Unterbrechungen des Auftrags, wo mit trockenerem Pinsel gearbeitet wird und das Relief der Paperoberfläche zur Geltung kommt, und Spaltungen des Strichs, wenn das (ebenfalls eher trockene) Pinselhaar sich in der Kurve spreizt. Zur näheren Betrachtung soll eine Stelle am unteren Rand von Blot und Zeichnung herausgegriffen werden (Tafel XX Mitte): ein lockeres Gestöber kurzer, gegenläufiger Pinselschwünge wird auf dem fertigen Bild zu einer dunkler gehaltenen, räumlich vom Rest des Bildes abgesetzten Vordergrundschicht. Es ist der Boden, auf dem wir als Betrachter stehen, ein leicht welliges, nach links hängendes Terrain, erkennbar eine Wiese mit Grasbüscheln und größeren Steinbrocken. Die gestreckte, aus zwei unterschiedlich großen Stücken bestehende Anordnung knapp rechts der Mitte ist aus einer länglich-ovalen, von breiten Pinselstrichen umschlossenen Fläche des Blots entstanden. Der Prozess der „Dingwerdung“ ist hier ähnlich wie bei den Nr. 37 bis 39 der *New Method* (Tafeln III, VII, VIII): Das freigebliebene Areal wird zur Oberseite der Steine, die in volles Licht getaucht ist; die unteren Pinschmale, vertikale Struktur, die den Ursprung des Bäumchens bildet, von einer geschlossen schwarzen Fläche eingefasst ist.

¹⁷⁰ Beschreibung des British Museum: „Blot‘ landscape with a tower on a hill“. Blot und Zeichnung 157 x 193 bzw. 159 x 196 mm.

¹⁷¹ *New Method*, S. 7.

selstriche und der kurze Strich, der das Oval auf der rechten Seite durchquert, werden in der gesamten Fläche, die sie einnehmen, als Schattenzone verwendet. Eine für den Kontext unserer Beobachtungen ungleich interessantere Stelle findet sich dort, wo die weiße Fläche links ausläuft und sich am Ende hakenförmig nach oben biegt. Diese winzige Stelle, im ganzen kaum einen Zentimeter groß, zeigt einerseits, in welche Regionen von Detailversessenheit Cozens in der Anwendung seiner Methode gehen konnte, andererseits findet hier seine Formulierung einer neutralen Verwertbarkeit von positiven und negativen, schwarzen und weißen Flächen eine ihrer reinsten Anwendungen: Diese kleine, aus einem Durchblick auf unberührtes Papier gebildete Schlaufenform, die sich einzudrehen scheint, wird im ausgeführten Landschaftsbild zu einem Grasbüschel, das sich dunkel vor dem Hintergrund abhebt. Links davon ist ein Freiraum, und dann geht der Grasbewuchs weiter, der sich aus einer gemeinsamen dunklen Zone zwischen den steinernen Erhebungen links und rechts aufrichtet. Auf dem Blot ist der erwähnte Freiraum zunächst ein dunkler, zapfenförmig aufgerichteter Tuschetupfer, dann kommt ein dünner Streifen weiß gelassenes Papier und dann zwei weitere, sich überschneidende Tupfer ganz ähnlichen Zuschnitts; allen dreien sieht man an, dass Cozens bei ihrer Herstellung schon Pflanzliches im Sinn hatte. Auf engstem Raum wird hier tatsächlich größtmögliche Freiheit im Hin- und Herschalten zwischen Hell und Dunkel, Aktiv und Passiv, Positiv und Negativ praktiziert. Was auf der fertigen Landschaft ein einheitliches, im selben Tonwert gezeigtes Motiv des Vordergrunds ist (Grasbüschel, die sich dunkel in lockerer Silhouette abheben), wurde aus einer weiß ausgesparten Fläche und drei aktiv gesetzten, dunklen Flächen gewonnen, wobei hingegen eine von den dunklen Flächen entgegen der ursprünglichen Intention zu einem Zwischenraum umgewidmet wurde. Die negative Form, die zum positiven, und die positive Form, die zum negativen Gegenstand wurde, sind dabei unmittelbare Nachbarn. Das volle Potential der Cozens-Methode zeigt sich hier in aller Schärfe, aber nur im Mikrobereich,

und zudem unterstützt von einer sehr spezifischen Situation. Der weiße „Haken“ sieht aus, als ob er aus der dunkeln Masse, von der er umgeben ist, regelrecht herausgeschnitten wurde. Auf seltsame Weise dringt er in die dunkle Bahn über ihm ein, die aus einem durchgehenden Zug zu bestehen scheint. Die genauen Umstände der Entstehung müssen offen bleiben,¹⁷² doch irritiert diese Stelle, „hakt“ sich quasi im Auge fest und mag eventuell eine ambitioniertere Anwendung der Blot-Methode provoziert haben.

7. Positiv / Negativ: Vorbilder?

Abgesehen von den eingangs angeführten theoretischen Grundlagen einer zunehmend abstrakten Auffassung des Sehvorgangs ist die Frage zu stellen, ob es in der Kunst Beispiele gab, welche Cozens zumindest vom Anspruch her zu einem „gleichberechtigten“ Umgang mit weißen und schwarzen Flächen, wie er in der *New Method* formuliert ist, angeregt haben konnten. Im Medium der Grafik, die in der Regel mit schwarzer Farbe auf weißem Grund arbeitet, ist die gezielte Verwendung der Eigenfarbe des Papiers zur Kenntlichmachung von Lichtverhältnissen und, damit verbunden, zur Definition von Körperlichkeit nicht ungewöhnlich. Extremere Ausformungen, insbesondere im Sinne einer Umkehrung (helle Figuren als unbehandelte Flächen auf abgedunkeltem Grund),¹⁷³ lassen sich auf prominenten Blättern von Rembrandt finden, der Figuren mit dramatischen Beleuchtungseffekten aus dunkler Umgebung schlaglichtartig herausschält.¹⁷⁴

¹⁷² Eine mögliche Erklärung wäre ein Partikel, der auf dem Papier haftete, als Cozens den Blot produzierte, und danach abfiel oder entfernt wurde, aber die Klärung dieser Frage muss einer sorgfältigen Prüfung des Originals vorbehalten bleiben.

¹⁷³ Was in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleibt, ist die Umkehrung im Bereich der Linie (Weißlinienschnitt), also die Erstellung eines Bildes durch weiße Linien auf schwarzem Grund, ein Modus, der schon in italienischen Buchholzschnitten des 15. Jh. verwendet wurde. Vgl. Rebel 2003, S. 264.

¹⁷⁴ Beispiele wären etwa: *Die Auferweckung des Lazarus*, um 1632; *Die Verkündigung an die Hirten*, 1634; *Das Hundertguldenblatt*, 1649; *Die drei Kreuze*, 1653.

In zeitlicher Nähe zu Cozens ist an Piranesi zu denken, der sich mit seinen *Carceri* (1749/50; zweite, überarbeitete Edition 1760/61) von vornherein an einen in mehrfacher Hinsicht „dunklen“ Ort begeben hat. Die grotesken Kerker gewölbe dieser Grafikserie, die immer wieder als Versuch angesehen wurden, eine scheinbare Unendlichkeit an Räumen und Perspektiven mit einer Atmosphäre von Druck, Bedrohung und Ohnmacht in ein paradoxes Mischungsverhältnis zu bringen,¹⁷⁵ hat Piranesi für die zweite Ausgabe in ihrer Wirkung noch verstärkt, indem er, neben einer Verkomplizierung der räumlichen Verhältnisse, die Hell-Dunkel-Kontraste verschärfte.¹⁷⁶ Man darf davon ausgehen, dass Cozens mit Piranesis Werken vertraut war, nachdem die personellen Beziehungen zu England und die dortige Piranesi-Rezeption mehr als intensiv waren.¹⁷⁷ Piranesi, wie auch Rembrandt, intensivieren zwar auf signifikante Weise den Helldunkelkontrast, um die Expressivität ihrer Blätter zu steigern, doch bleiben sie im Rahmen dessen, was mit der Chiaroscuro-Tradition gemeint ist.

Erste Schritte einer Befreiung der Helldunkelverteilung aus der Bindung an konkrete Bildmotive lassen sich im Bereich der Kunsttheorie feststellen. Roger de Piles bezog die Verteilung von hellen und dunklen Farben in das Konzept mit ein, unabhängig von ihrer Funktion, Licht oder Schatten darzustellen, und einige Zeit später trennte Denis Diderot Fragen des Chiaroscuro gänzlich von der Verteilung von Licht

¹⁷⁵ Vgl. Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975, S. 228; Barbara Maria Stafford, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760 – 1840*, Cambridge, Mass. [u.a.], 1984, S. 395; Jürgen Klein, „Schrecken und Geschichtlichkeit bei Giovanni Battista Piranesi: Aspekte architektonischer Imagination in der englischen Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts“, in: ders., *Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M. 2005, S. 67-99 (74 f, 85 ff, 93 ff).

¹⁷⁶ Vgl. Hans Holländer, „Piranesi Carceri. Capriccio und Kalkül“, in: Ekkehard Mai/Joachim Rees [Hrsg.], *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998, S. 97-112 (105).

¹⁷⁷ Piranesi Carceri hatten u.a. auch großen Einfluss auf William Beckford; vgl. Jorgen Andersen, „Giant Dreams. Piranesi's Influence in England“, in: *English Miscellany. A Symposium of History, Literature and the Arts*, Nr. 3 (1952), S. 49-59 (53).

und Schatten, indem er ersteres der Imagination des Malers und letzteres physikalischen Prinzipien überlassen wollte.¹⁷⁸ In der Kunst finden wir einen ungewöhnlichen Einsatz heller und dunkler Flächen bei dem Glasmaler und Radierer Gerhardt Janssen (1636-1725), von dem nur wenige Blätter (Tafel XXXII oben) und eine Druckplatte aus Eisen erhalten sind.¹⁷⁹ Die Werke datieren aus den Jahren 1717 und 1718, Janssen war also über 80 Jahre alt, als er die Blätter schuf. Es sind weniger die Bildmotive, die von Interesse sind, als „the technical exploration and the special effects“,¹⁸⁰ ein Zug, den er übrigens mit Alexander Cozens teilt. In der Literatur wird Janssen in eine Linie mit Hercules Segers (1589/90-1633/38) gestellt, einem in jeder Hinsicht außerordentlichen Radierer des 17. Jahrhunderts. Zuletzt hat Haverkamp Begemann diese Verbindung hergestellt und Janssen als Nachfolger in die unmittelbare Nähe von Segers gerückt.¹⁸¹ Haverkamp Begemann liefert auch eine Erklärung für die Herstellungstechnik, die zuvor fälschlich als Aquatinta qualifiziert worden war. Es handelt sich um ein mehrstufiges Verfahren unter Anwendung der gängigen Technik der Radierkunst.¹⁸² Das Resultat ist allerdings erstaunlich, zeigt die Figuren als helle Flächen, die sich in harten Konturen vor dunklem Hintergrund abzeichnen, „an effect akin to modern photographic negatives“.¹⁸³ Das Helldunkel dient hier nicht einer plasti-

¹⁷⁸ Vgl. Bell 1996, S. 569 f.

¹⁷⁹ Lt. Marcel Roethlisberger, „The Prints of Gerhardt Janssen“, in: *Print Quarterly*, Bd. IV, Nr. 3 (Sept. 1987), S. 288-295, existieren folgende Blätter: vier pastorale Landschaften mit römischen Ruinen (zwei als Einzeldruck in privatem Besitz, eine in Form von drei Abzügen in Amsterdam und der Albertina erhalten, eine mit zwei Abzügen in Amsterdam und Rotterdam); eine mythologische Szene mit Orpheus, musizierend mit Tieren, von welcher sich nur die Druckplatte erhalten hat, die sich zusammen mit einem modernen Abzug von 1933 in der Sammlung des British Museum befindet (ein zweiter moderner Abzug in Amsterdam); ebenfalls im British Museum eine Genreszene, Bauern vor einem Gasthaus (zweiter Abzug in Rotterdam). Vgl. Roethlisberger 1987 und die Online-Datenbank des British Museum, <http://www.britishmuseum.org/>.

¹⁸⁰ Roethlisberger 1987, S. 288.

¹⁸¹ Vgl. Roethlisberger 1987, S. 290; Egbert Haverkamp Begemann, *Hercules Segers. The Complete Etchings*, Amsterdam [u.a.] 1973, S. 43.

¹⁸² Vgl. Haverkamp Begemann 1973, S. 58; zitiert bei Roethlisberger 1987, S. 290.

¹⁸³ Roethlisberger 1987, S. 288.

schen Beschreibung von Körpern oder einer Kennzeichnung bestimmter Lichtverhältnisse. Abgesehen von relativ zarten tonalen Abstufungen innerhalb der hell ausgesparten Figuren dominiert der harte Kontrast zwischen Figuren und Umgebung eindeutig den Gesamteindruck. Die Blätter enthalten auch keinerlei Hinweise, dass es sich um nächtliche Szenen handelt, was eine solche Umkehrung ins „Negativ“ eventuell inhaltlich motivieren könnte. Vieles spricht dafür, dass hier eine Freude am Effekt und an der ungewöhnlichen Machart am Werk ist. Die stärkste Wirkung entfaltet das Blatt, welches Orpheus umringt von Tieren zeigt (Tafel XXXII oben). Das Motiv erlaubt eine hohe Anzahl von Bildelementen, welche Janssen in gleichmäßiger Streuung und fast ohne Überschneidungen präsentiert. Das dunkle Umfeld der Figuren weist in der Zone, wo man den Horizont vermuten darf, in deutlich schwächerer Form Vegetation und Tiere auf und damit Gegenstände, die durch ihre Kleinheit an sich geeignet wären, Entfernung und räumliche Tiefe im Bild zu stiften. Die Verdichtung der Schwärze rund um die Figuren akzentuiert jedoch zusätzlich den Kontrast und unterstützt im Verbund mit der Verteilung der Elemente einen additiven, flächigen Gesamteindruck. Der fehlende räumliche und atmosphärische Zusammenhang der Formen und ihre Geschlossenheit sowie die Dominanz des Kontrasts über die Zwischentöne verweisen auf die „binäre Codierung“¹⁸⁴ des grafischen Verfahrens und radikalisierten sie. Janssens Blätter sind im Bereich der Grafik ein isoliertes Phänomen; dass Cozens von ihnen Kenntnis erlangte, kann nicht bewiesen werden. Trotzdem haben sie ein Erscheinungsbild, das Cozens' Zutrauen in die formbildende Kraft weißer, freibleibender Flächen zu untermauern vermochte, zumal sich Janssen sogar im Endprodukt eines Schwarz-Weiß-Kontrasts bedient, wie Cozens ihn nur in der Vorstufe des Blots zulässt.

¹⁸⁴ Vgl. Rebel 2003, S. 175.

IV. Der Scherenschnitt: Parallelphänomen – und Impuls?

A. Unterschiede, Gemeinsamkeiten

Janssens Gestalten erscheinen wie ausgeschnitten. Als diejenige Technik, welche visuell die größte Nähe zu Janssens Arbeiten beanspruchen kann, lässt sich der Scherenschnitt bezeichnen. Zur Entstehungszeit von Janssens Blättern war es noch der Weißschnitt, der das Feld beherrschte, also helles Papier oder Pergament, mit Schere oder Messer zu oft äußerst filigranen, hochdekorativen und oft das ganze Bildfeld ausfüllenden Strukturen beschnitten und auf dunklem Grund aufgebracht.¹⁸⁵ In der Zeit, als Cozens aktiv war, hatte die Scherenschnittkunst mehrheitlich ein ganz anderes Erscheinungsbild (vgl. Tafel XXXIII oben links): Das Verhältnis von Schwarz und Weiß hatte sich umgekehrt, das bevorzugte Motiv waren Porträtköpfe im Profil, und diese wurden in gleichbleibend tiefem Schwarz auf hellem Untergrund präsentiert.¹⁸⁶ Statt der ornamentalen „Durchbrechung und Auflösung der Papierfläche in zartestes Schnittfiligran“ ist es nun eine „rigorose Umrissstechnik, die [...] jeden Binneneingriff verpönt“. Wir haben es „mit Fläche, Umriss und vor allem mit der menschlichen

¹⁸⁵ Vgl. die Beispiele in Ernst Biesalski, *Scherenschnitt und Schattenriß. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*, München 1978, S. 161-163, 166; Sigrid Metken, *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München 1978, Abb. 31 und 32 (S. 30 f), Abb. 92 bis 94 (S. 81); Garry Apgar, *L'Art singulier de Jean Huber. Voir Voltaire*, Paris 1995, S. 29. Metken zeigt mit Abb. 93 ein niederländisches Heraldikblatt, 1716 datiert und damit aus der Zeit, in welcher Janssens seine Blätter anfertigte, mit Abb. 92 ein englisches Werk aus dem Jahr 1744, eine kleinformatige (14 cm), ungemein filigran gearbeitete Cicero-Büste eines Anthon Chearkly. Siehe auch: Artikel „Papercut“ (keine Namensnennung), in: *The Dictionary of Art* (1996), Bd. 24, S. 56 f (mit Abb. einer deutschen Arbeit von 1703).

¹⁸⁶ Es wird angenommen, dass schon die ersten vollgültigen englischen Schattenporträts Anfang des 18. Jahrhunderts schwarze Profile gezeigt haben; vgl. Biesalski 1978, S. 22.

Profillinie zu tun“.¹⁸⁷ Die Silhouettenkunst, welche ab der Mitte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand und in England ihren Ausgang nahm, ist ein Medium, das in mehrfacher Hinsicht neue Perspektiven auf Cozens' Blot-Methode eröffnet.

Profilsilhouetten kommen ab etwa 1755 in Mode und erreichen um 1770 einen Höhepunkt (das Phänomen hält sich bis zum Aufkommen der Fotografie). Professionelle Künstlerinnen und Künstler nehmen sich ab dieser Zeit des Mediums an. Andererseits geht das Genre in die Breite, für Amateure werden einfache Methoden ersonnen und Mitte der 1770er Jahre erste Patente für Gerätschaften zur Herstellung von Silhouetten angemeldet. Um 1780 erscheinen erste Anleitungsbücher.¹⁸⁸ Silhouette und Blot-Methode scheinen in Teilen einen entwicklungsgeschichtlichen Paarlauf zu vollführen: Aufstieg der Silhouette und Entstehung der Blot-Methode in den 1750er Jahren, Kodifizierung und Aufbereitung für Laien um 1780 im einen, 1785 (*New Method*) im anderen Fall.¹⁸⁹ Beide Techniken können den Charakter eines Zeitvertreibs oder Gesellschaftsspiels annehmen, was sie im verspielten 18. Jahrhundert allerdings mit manch anderen Phänomenen der visuellen Kultur gemeinsam haben.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Metken 1978, S. 129. Vgl. auch: Peter Braun, *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*, München 2007, S. 93.

¹⁸⁸ Vgl. Biesalski 1978, S. 22, 61, 63; Sue MacKechnie, *British Silhouette Artists and their Work. 1760 – 1860*, London 1978, S. 4, 23; Metken 1978, S. 131, 139 FN 8; Garry Apgar, „Silhouette“, in: *The Dictionary of Art* (1996), Bd. 28, S. 713 f (713); Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Conn., [u.a.] 2000, S. 163; Braun 2007, S. 93, 102.

¹⁸⁹ Im übrigen enthält die *New Method* Anweisungen zur Erzeugung von Tinte („Rule I. To make Drawing Ink“), ebenso wie Traktate zur Silhouettenkunst. Vgl. *New Method*, S. 20; Metken 1978, S. 131, 139 FN 8; Braun 2007, S. 93.

¹⁹⁰ Eine andere ästhetische Praxis der zweiten Jahrhunderthälfte, die spielerische Züge annehmen konnte und mit Cozens' Blot-Methode Berührungspunkte aufweist, ist William Gilpins Praxis der pittoresken Landschaftsbetrachtung. Zu dieser findet sich folgende Beschreibung: „Gilpin's picturesque is, then, an Enlightenment game – a sequence of decomposings and recomposings that amuse according to an arbitrary set of rules. The employment of these rules yields neither power nor knowledge but rather decorative artifacts that may or may not serve as aids to memory“ (Kim Ian Michasiw, „Nine Revisionist Theses on the Pictur-

Gibt es eine Verbindung zwischen Blot und Silhouette über diese Parallelen und das schwarz-weiße Erscheinungsbild hinaus? Zunächst würden wahrscheinlich eher die Unterschiede auffallen: Der Blot ist ein Vorstadium eines bildnerischen Prozesses, ein Hilfsmittel zur Erstellung von Landschaften. Die Silhouette ist ein Endprodukt, und es handelt sich in aller Regel um ein Porträt. Der Blot zeichnet sich durch seine Unbestimmtheit aus, gerade das macht ihn zu einem wertvollen Behelf. Die Silhouette ist – vom Anspruch her – von maximaler Bestimmtheit. Blot und Silhouette scheinen unter solchen Vorzeichen an gegenüber liegenden Enden einer Skala zu liegen und ganz verschiedenen Bedürfnissen zu dienen. Aber dieses Bild ist unscharf, wie im Folgenden genauer untersucht werden soll.

Die Porträtsilhouette ist bei genauerer Betrachtung keineswegs so simpel, wie ihr Erscheinungsbild vermuten lassen könnte. Sie ist in formaler Hinsicht sowohl ein Medium der Fläche als auch der Linie, wobei letztere in ihrem Auftritt als Kontur im eigentlichen Sinn gar

esque“, in: *Representations* 38 [Frühling 1992], S. 76-100 [94]). Gilpin selbst verwendete die Bezeichnung „a rational and agreeable amusement“ (zitiert bei: Michasiw 1992, S. 99 FN 57; John Brewer, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London 1997, S. 633). Bei Cozens selbst findet sich der Satz: „In doing this at separate times, by way of *amusement*, your blots will increase to such a number as will afford the greatest and best choice, whenever you are disposed to make a composition of landscape from any one of them“ (*New Method*, S. 24; Hervorhebung RW). Lebensztejn 1990, S. 378, zum spielerischen Charakter der *New Method*: „Du coup, le texte de Cozens apparaît comme une rationalisation secondaire, légitimant a posteriori le plaisir de tacher, justifiant même la multiplication des taches faites par manière d’amusement.“ Und, S. 383: „[C]’est la systématique du traité, sa finalisation, sa rationalisation et sa régulation qui nous apparaissent alors comme une argumentation pour le plaisir, une affabulation ludique. Ceci peut nous surprendre, mais le XVIII^e siècle (et Cozens en particulier) est très sensible à l’aspect joué de la systématique.“ Vgl. allgemein Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 202: „Auf jeder Seite des Kulturlebens des achtzehnten Jahrhunderts begegnen wir dem naiven Geist des ehrgeizigen Wettbewerbs, der Klubbildung und der Heimlichkeit, die sich in literarischen Vereinen und in Zeichengenossenschaften offenbart, in der auf Raritäten und Naturalien gerichteten Sammelwut, der Neigung zu Geheimbünden, der Freude an Kränzchen und Konventikeln, was ja alles auf einer Spielhaltung beruht. Damit soll nicht etwa gesagt werden, dass diese Triebe wertlos wären, im Gegenteil: gerade der Elan des Spiels und die durch keinen Zweifel temperierte Hingabe machten sie ungeheuer fruchtbar für die Kultur.“

nicht vorhanden ist und doch im Alleingang dafür sorgt, dass der schwarze „Fleck“ lesbar und als Gegenstand erkennbar wird. Die Kategorien „Fläche“ und „Linie“ fallen zusammen, zeigen jeweils eine geradezu emphatische Präsenz und sind doch symbiotisch aufeinander angewiesen. Daraus erwächst dem Scherenschnitt eine paradoxe Position in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit: Das höchst Konkrete wird durch höchst abstrakte Mittel verwirklicht. Porträtsilhouetten haben „den Blick dafür geschärft, ein Bild als Fläche wahrzunehmen und mit Linien und Formen als autonome, bildbestimmende Elemente Wahrheit und Schönheit widerzuspiegeln oder zu erzeugen.“¹⁹¹ Dem Scherenschnitt gelingt es solcherart, ein Phänomen „zweier Epochen und zweier Ästhetiken“ zu sein, wie Garry Apgar für den Genfer Scherenschnittvirtuosen Jean Huber ausführt, „à la fois rococo (charmant, raffiné et intime) et néoclassique (net, hardi et superbe-ment linéaire)“.¹⁹² Die Eindeutigkeit des Umrisses kommt dem Neoklassizismus entgegen, da er eine sichere Abgrenzung verspricht und der Silhouette als Repräsentation eines Individuums ein kompaktes Erscheinungsbild garantiert. Die Schere werde solcherart, wie Juliane Vogel schreibt, zu einem „Agenten der Trennung, der Differenz und der Bedeutung. [...] Durch scharfe Ränder hob sie die Einzigartigkeit der Silhouette hervor, während sie mit gleicher Schärfe eine Definition von höchster Allgemeinheit und Abstraktion stellte. Nun agierte auch sie im Kontext eines europäischen Neoklassizismus, der den menschlichen Körper durch schneidende Außenlinien [...] von seiner Umgebung absonderte, um die geschlossenen Körpergrenzen des bürgerlichen Menschen in undurchlässigen Linien zur Darstellung zu bringen.“¹⁹³ Für den Umriss stellt Günter Oesterle andererseits

¹⁹¹ Hans-Peter Müller, „‘Im Schatten ward sein Daseyn aufgefangen’ (Schiller) - Das Wahrheits- und Abstraktionspotential im Umriß des Schattens“, in: Hans-Ulrich Cain/ Hans-Peter Müller/ Stefan Schmidt [Hrsg.], Kat. *Faszination der Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa*, Leipzig 2004, S. 27-32 (30).

¹⁹² Apgar 1995, S. 16.

¹⁹³ Juliane Vogel, „Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison“, in: Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler [Hrsg.], *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 141-159 (148). Vgl. auch Gerd Eversberg, „Ombres

fest, er habe die „Doppeleigenschaft, abstrakt und konkret zu sein“ bzw. „durch Reduktion des Körpers auf seine Grenze einerseits eine Abstraktion von der Fülle des Sichtbaren zu leisten und andererseits eine Wahrnehmungsbedingung zu erfüllen, derer die Besonderheit einer Figur bedarf. [...] Dieses Doppelvermögen des Umrisses, abstraktionsfähig und gegenstandsstiftend in einem zu sein, prädestiniert ihn zu einer ausgezeichneten Verdichtungsleistung.“¹⁹⁴

Diese Verdichtungsleistung, diese Möglichkeit der Silhouette, „Total-
eindrücke gewinnen und festhalten zu können“,¹⁹⁵ bedarf im Gegen-
zug der schwarzen Fläche, deren Grenze der Umriss darstellt. In for-
maler Hinsicht hat das satte, homogene Schwarz den Vorteil, dass es
den Kontrast maximiert und den Blick zügig zum Umriss gleiten lässt.
Andererseits ist Schwarz – sowohl als Eigenfarbe als auch als Anzei-
chen fehlenden Lichts – von alters her mit inhaltlichen Konnotationen
belastet, welche die fast durchgehende Anwendung auf menschliche
Profilköpfe als ein höchst ambivalentes Verfahren erscheinen las-
sen.¹⁹⁶ Auch Stoichiță stellt die Frage, warum die Silhouetten nicht
strikt linear sind, sondern „in Form eines großen schwarzen Flecks
den ganzen Kopf des Menschen [zeigen]?“¹⁹⁷ Zur Illustration zieht er
interessanterweise die *Principles of Beauty* von Alexander Cozens

chinoisés’. Zur Geschichte eines Medienspektakels seit dem siebzehnten Jahr-
hundert“, in: Harro Segeberg [Hrsg.], *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und
Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films*,
Band 1, München 1996, S. 45-67 (67), der für die Zeit um 1800 ein „wachsen-
de[s] Bedürfnis nach möglichst wirklichkeitsgetreuer Nachahmung der Realität“
feststellt und zur Silhouette meint, sie nehme „innerhalb dieser Entwicklung eine
Zwischenstellung ein. Die mit ihr festgehaltene Wirklichkeit – Portrait und Figur –
entspricht durch die Randschärfe der Abbildung dem Realitätsbedürfnis, sie zeigt
aber die Wirklichkeit aufgrund ihrer Abstraktion wie durch einen idealen Schleier.“

¹⁹⁴ Günter Oesterle, „Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in
Klassizismus und Romantik“, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle [Hrsg.], *Bild
und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, S. 27-58 (29 und 36).

¹⁹⁵ Oesterle 1999, S. 28.

¹⁹⁶ Vgl. etwa Augustinus (*De Civitate Dei*, XI, xxiii, 71): „Wie ein Bild mit schwar-
zer Farbe, so ist auch, wenn man sie betrachten könnte, die ganze Welt mitsamt
ihren Sündern schön, obwohl für sich genommen ihre Hässlichkeit störend ist“
(zitiert bei: Victor Ieronim Stoichiță, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, Mün-
chen 1999, S. 91, 249 FN 4).

¹⁹⁷ Stoichiță 1999, S. 159.

heran, und zwar die Darstellung der „Simple Beauty“, welche den Ausgangspunkt für alle weiteren Transformationen bildet (vgl. Tafel XXXII unten; vgl. oben Kap. II. B.). Laut Stoichiță habe Cozens für dieses Profilbild kein Schwarz verwendet, „weil das Schwarz damals im Rahmen einer anderen, dem Schönen entgegengesetzten ästhetischen Kategorie, dem Erhabenen, strikt kodifiziert war“.¹⁹⁸ Das Argument verwundert zwar an dieser Stelle, da es die im Rahmen des Traktats vorgesehene praktische Verwendung der Grafiken außer Acht lässt (für welche eine schwarze Silhouette unbrauchbar gewesen wäre). Ein Blick auf Edmund Burke, auf den sich Stoichiță bezieht und der mit seiner *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) einen wegweisenden Text zur Ästhetik des Erhabenen geschrieben hat, ist in unserem Kontext aber allemal angebracht:

Zunächst versucht Burke (entgegen der Meinung von John Locke), das Schreckenspotential von Dunkelheit plausibel zu machen, „for in utter darkness, it is impossible to know in what degree of safety we stand; we are ignorant of the objects that surround us; we may every moment strike against some dangerous obstruction; we may fall down a precipice the first step we take; [...] and if an enemy approach, [...] he who would pray for nothing else towards his defence, is forced to pray for light.“¹⁹⁹ Unter der Überschrift „DARKNESS terrible in its own nature“ kommt dann zunächst die Feststellung, dass „the ideas of darkness and blackness are much the same; and they differ only in this, that blackness is a more confined idea“,²⁰⁰ denn: „Blackness is but a *partial darkness*“.²⁰¹ Zur Beweisführung, dass Schwärze von Natur aus als schrecklich empfunden wird, bringt Burke den bereits

¹⁹⁸ Stoichiță 1999, S. 160; Abb. S. 161. Vgl. auch: Victor Ieronim Stoichiță, „Johann Caspar Lavater’s *Essay on Physiognomy* and the Hermeneutics of Shadow“, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 31: „The Abject“ (Frühling 1997), S. 128-138 (134).

¹⁹⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford 1987, S. 143.

²⁰⁰ Burke 1987, S. 144.

²⁰¹ Burke 1987, S. 147 (Kursivsetzung Burke).

oben (Kap. III. B. 3.) behandelten Fall des von William Cheselden operierten Jungen: „[...] Cheselden tells us, that the first time the boy saw a black object, it gave him great uneasiness; and that some time after, upon accidentally seeing a negro woman, he was struck with great horror at the sight. The horror, in this case, can scarcely be supposed to arise from any association.“²⁰² Hier kommt ein Aspekt ins Spiel, der über rein ästhetische Erwägungen weit hinaus geht bzw. auf höchst politische Grundlegungen des Ästhetischen verweist: Über die Farbe Schwarz konnte man im 18. Jahrhundert wohl kaum losgelöst von der Existenz schwarzafrikanischer Sklaven nachdenken, auf deren Ausbeutung letztlich ein Großteil des Wohlstand der englischen Gesellschaft beruhte (z.B. auch der sagenhafte Reichtum von Cozens' Schützling William Beckford).²⁰³ Die Verbindung von Schwarz und Schrecken in der direkten (und noch dazu eine Frau betreffenden) Form, wie sie Cheselden präsentierte und Burke übernahm, legt davon ein beredtes Zeugnis ab.

Das Schwarze scheint bevorzugt nicht als Anzeichen eines Fehlens, als Leerstelle wahrgenommen zu werden, sondern als eine Hülle, ein Behälter, der etwas in sich birgt bzw. vor unseren Blicken verbirgt. Es lässt einen „um Licht beten“ (Burke, s. oben), um ein Licht, welches das Verhüllte, sich Versteckende sichtbar macht und gleichzeitig die eigene Position gegenüber dem Unbekannten zu klären hilft. Der Blick ins Schwarze ist ein angestrenzter, wie auch Burke mit körperlichen Vorgängen darzulegen versucht, mit dem Effekt, dass „any one will find if he opens his eyes and makes an effort to see in a dark

²⁰² Burke 1987, S. 144 f.

²⁰³ Ein auf der Homepage der BBC erschienener Artikel zum Thema schließt mit folgenden Worten: „The tale of the Beckford fortune epitomises the idea of the absentee plantation owner using wealth, built from slavery, to establish a position in British society with buildings and collections that are the status symbols of an educated, cultured and civilised Gentleman“; Amy Frost, „Big Spenders: The Beckford's and Slavery. Jamaican sugar plantations and African slaves were the source of the Beckford family's wealth“ (Artikel vom 6.3.2007); URL: http://www.bbc.co.uk/wiltshire-/content/articles/2007/03/06-abolition_fonthill_abbey_feature.shtml (15.11.2012). Vgl. auch: Lebensztejn 1990, S. 336 FN 7.

place, that a very perceivable pain ensues“.²⁰⁴ Etwas erkennen zu wollen, aber nicht erkennen zu können, aktiviert die Vorstellungskraft, insbesondere auch deren dunkle Seiten. Solche grundlegenden Erfahrungen dürften (in abgemilderter, eben ästhetisierter Form) auch auf die Repräsentation des Dunklen in Gestalt einer gleichmäßig geschwärzten Fläche übertragen werden. So meint etwa die Erzählerstimme in Laurence Sternes erstaunlichem Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, der Leser sei „ohne viel Belesenheit“ weder imstande, die „Moral“ der berühmten marmorierten Seite (vgl. Tafel XXXV oben links), noch „die manchen Meynungen, Abhandlungen und neuen Wahrheiten zu enthüllen, welche noch bis auf diese Stunde, unter dem dicken Schleyer des schwarzen Blattes mystisch verborgen liegen“.²⁰⁵ Gemeint sind die jeweils mit einem schwarzen Feld bedruckten Seiten 73 und 74 im Band I (1760), welche den Tod des Dorfpfarrers Yorick bildhaft kommentieren.²⁰⁶ Der Tod ist schwarz, aber auch der Anfang aller Dinge ist schwarz, wofür sich ein visueller Beleg 100 Jahre vor der Geburt von Alexander Cozens findet: In einem der Werke des englischen Mediziners, Kosmologen und Philosophen Robert Fludd taucht ein (geometrisch unpräzises) schwarzes Quadrat auf,²⁰⁷ das die „`prima materia´, also den Anfang der Schöpfung“²⁰⁸, das „Nichts, [...] aus dem Gott die Welt erschaffen hat“,²⁰⁹

²⁰⁴ Burke 1987, S. 146.

²⁰⁵ Bd. III (1761), Kap. 36, S. 168; vgl. Laurence Sterne, *Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman. Aus dem Englischen übersetzt von Otto Weith*, Stuttgart 1995, S. 262; hier zitiert nach: Rosenberg 2007, S. 278, 281 (dt. Version von Bode 1774).

²⁰⁶ Sterne 1995, 39 f; vgl. Adler/Ernst 1987, S. 222; Rosenberg 2007, S. 278 (Abb. S. 279).

²⁰⁷ Robert Fludd, *Utriusque Cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim 1617-1619, Bd. I, S. 26, Radierung (von Matthäus Merian d. Ä., nach Entwurf von Fludd), 15,9 x 15,8 cm (Plattengröße); Angaben nach Rosenberg 2007, S. 346 (Abb. 70). Fludds Werk ist abrufbar unter URL: <http://billheidrick.com-/Orpd/RFludd/> (12.11.2012).

²⁰⁸ Vgl. Thomas Zaunschirm, „Die Farben Schwarz“, in: ders. [Hrsg.], Kat. *Die Farben Schwarz*, Landesmuseum Joanneum Graz, 28.5. bis 10.10.1999, Graz 1999, S. 145-229 (206 + Abb. S. 207). Vgl. auch: Hartmut Böhme, „Die Hermetische Ikonologie der vier Elemente“, in: Kat. *MEDIALE HAMBURG 1993*, Hamburg 1993, S. 84-97, Abb. 1.

²⁰⁹ Rosenberg 2007, S. 273 (mit Abb.).

zeigt. Jede Quadratseite ist mit Worten versehen, die in Inhalt und Anordnung zu verstehen geben, dass es kein Oben und Unten gibt, dass die Schwärze willkürlich eingegrenzt ist und sich in alle Richtungen grenzenlos ausbreitend vorgestellt werden soll: „Et sic in infinitum“. Die ganze Welt ist in dieser schwarzen Unendlichkeit angelegt, ein Schwarz, das sich anbietet, von den Bildern unserer Vorstellungskraft gefüllt zu werden.

B. Porträtsilhouetten und Menschenkenntnis

Und so könnte auch das homogene Schwarz der Porträtsilhouetten das zu ergründende Ungewisse im Gegenüber versinnbildlichen. Jede Binnenstruktur bleibt buchstäblich im Dunklen, es entsteht gewissermaßen ein „Blot“ im ursprünglichen Sinn des Wortes, der die Einzelheiten des Gesichts zudeckt (vgl. Kap. II. A.) und daher als eine Aufforderung verstanden werden kann, sich den Rest „auszumalen“. Manfred Rauchensteiner gibt zu bedenken, eine quasi „wissenschaftliche“ Verwendung der Silhouette berge „eine eminente Gefahr in sich: Ihre einfärbige, dunkle, graue oder schwarze Fläche bringt einerseits die mimetischen, flüchtigen Teile des Gesichts zum Verschwinden, sie sondert die zufälligen von den wesentlichen Eigenschaften ab (den bloßen Modus von den tatsächlichen Attributen), sie bringt das Transitorische des konkreten Individuums in der starren Form zum Halten, damit aber bietet sie sich andererseits der Imagination als Projektionsfläche dar: Da die Silhouette eher die Anlage als die Wirklichkeit eines Charakters ausdrückt, kann ihre indifferente Oberfläche im Betrachten zu neuem Leben erwachen. Die einfachste Form solcher nachträglicher Vitalisierung gibt sich durch die im Gedächtnis eingepprägten Zeichen zu erkennen. [...] Im Akt der Reflexion, vermittelt durch die reduzierte Darstellungsform, taucht mit einem Mal, vielleicht gar ungewollt, das Verdrängte, das Lebendige wieder auf. Die ‘sensations’ der Erinnerung oder Imagination lenken den

Zergliederer von seiner `reflexion` ab.“²¹⁰ Stadler bemerkt in aller Prägnanz: „Gerade die gleichmäßige Schwärze erregt die Tätigkeit der Phantasie.“²¹¹ Umso drängender wird die Notwendigkeit, den Menschen von seinen messerscharf gezogenen Rändern her einzugrenzen und beherrschbar zu machen, sein Innerstes zu „kolonisieren“.

Die Option, dass das Dunkle, nicht Einsehbare eines Menschen, das der Schattenriss geradezu inszeniert, durch das Studium des Umrisses in die lückenlose Erkenntnis dieses Menschen kippen kann, war wohl ein bedeutender Faktor für die Popularität der Porträtsilhouetten im 18. Jahrhundert. Voraussetzung war eine präzise Übertragung des Gesichtsprofils in die Fläche des Silhouettenbildes. Dessen Ähnlichkeit mit der dargestellten Person wurde von professionellen Anbietern über alle Maßen betont. Künstler priesen ihre Produkte unter dem Titel „likeness“ oder „Striking Likenesses“ an.²¹² In der Theoretisierung der Silhouetten gab Johann Caspar Lavater mit seinen *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (4 Bde, 1775-78) den Ton vor (vgl. Tafel XXXIII oben rechts).²¹³ Der Kontext war die Physiognomik, welche Lavater als „die

²¹⁰ Meinhard Rauchensteiner, „Dein Körper, diese Karte, mein Herz. Johann Caspar Lavaters analytische Anthropologie“, in: Gerda Mraz/Uwe Schögl [Hrsg.], *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 172-181 (177 f).

²¹¹ Ulrich Stadler, „Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*“, in: Claudia Schmölders (Hrsg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996, S. 77-92 (86).

²¹² Laut Apgar 1995, S. 23, gerät der Ausdruck „Silhouette“ um 1779/80 allgemein in Verwendung; MacKechnie 1978, S. 6, berichtet hingegen, dass er in England erst 1835 nachweisbar ist.

²¹³ Oppé bemerkt im Kontext der *Principles of Beauty*, dass Cozens in keiner Weise auf Lavater Bezug nahm, von dessen Ideen er aber über Füssli erfahren haben könnte (Oppé 1952, S. 53). Lavater hat hingegen auf Cozens' Traktat Bezug genommen, allerdings in nicht in sehr wohlwollender Weise, wenn er einen Stich, der „Trois Profils Grecs d'après Cozens“ zeigt (Lebensztejn 1990, Abb. 17, S. 243), mit dem Ausruf „Mais quelle monotonie!“ belegt; Lavater, *Essai sur la Physiognomonie* [...], 4 Bde., La Haye 1781-1803, Bd. II (1783), S. 338; vgl. Lebensztejn 1990, S. 242-244 (242). Die Passage findet sich nicht in der deutschsprachigen Ausgabe von 1776, die den *Principles of Beauty* vorausging; vgl. Lebensztejn 1990, S. 244 FN 60.

Fertigkeit durch das Äußerliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen“ definierte.²¹⁴ Das Ziel war also Menschenkenntnis, und die Silhouette war eine Methode, welche nicht weniger als das innere Wesen des Menschen sichtbar machen sollte, was für den Pfarrer Lavater gleichbedeutend war mit seiner Seele. Die Silhouette war für ihn das „wahreste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann“.²¹⁵ Das Vertrauen in den Informationsgehalt der sich schwarz auf weiß abzeichnenden Profillinie eines Gesichts war schier unendlich. Lavater: „Aus blossen Schattenrissen hab´ ich mehr physiognomische Kenntnisse gesammelt, als aus allen übrigen Porträten; durch sie mein physiognomisches Gefühl mehr geschärft, als selber durch´s Anschauen der immer sich wandelnden Natur. Der Schattenriss fasst die zerstreute Aufmerksamkeit zusammen; concentriert sie bloss auf Umriss und Gränze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter; die Beobachtung und hiermit auch die Vergleichung. Die Physiognomik hat keinen zuverlässigeren, unwiderlegbareren Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit, als die Schattenrisse.“²¹⁶

Aus Lavaters Worten wird deutlich, worin u.a. das Hoffnungspotential dieses Mediums bestand: Es vereinfachte auf praktische sowie rasch und billig herzustellende Weise einen hochkomplexen Untersuchungsgegenstand, der – zeichenhaft fixiert – als „dichte visuelle Beschreibung der Seele“²¹⁷ zum Studium freigegeben wurde und damit gleichzeitig als grundsätzlich erggründbar imaginiert werden konnte.²¹⁸ Der Mensch war im 18. Jahrhundert zum Problemfall geworden.

²¹⁴ Zitiert nach: Braun 2007, S. 97.

²¹⁵ Ausführliche Zitate bei: Stoichiță 1999, S. 155; Braun 2007, S. 97 f. Vgl. überdies: Claudia Denk, „Jean Huber und Voltaire - Die Silhouette als Kunststück und Medium der Inszenierung“, in: Marion Ackermann/ Helmut Friedel [Hrsg.], *Kat. SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 25-34 (32); Claudia Schmolders, „Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse“, in: Ackermann/Friedel 2001, S. 37-41, S. 37.

²¹⁶ Stoichiță 1999, S. 155; Braun 2007, S. 97.

²¹⁷ Braun 2007, S. 58.

²¹⁸ Lavaters Hoffnungen erscheinen vielleicht weniger absurd, wenn wir uns vor Augen halten, dass unsere Fähigkeit, nur aufgrund einer Profillinie ein (uns be-

Im selben Maße, wie – in der von Habermas und Sennett beschriebenen Weise²¹⁹ – eine pluralistische Öffentlichkeit entstand und die Gesellschaft als ganzes unübersichtlich wurde, konzentrierte sich der Blick auf den Einzelnen und fand zunächst – ein „schwarzes Loch“. Es bestand der dringende Bedarf, Licht in dieses Dunkel zu bringen, mit Methoden, welche die Erosion sichtbarer Klassifizierungen im sozialen Miteinander durch die Erschließung ablesbarer Merkmale beim Individuum auszugleichen vermochten. Den Wunsch, ein in sich schlüssiges Gegenüber vorzufinden, wollte man so schnell nicht fallen lassen; Stafford schreibt dazu: „The fused and solid shadow of the silhouette or ‘skiagram’ is the perfect analogue for the uniformity of the One not disrupted by the unlike patches and particles of the mottled Many.“²²⁰ Die Vehemenz, mit welcher Lavater den Wahrheitsgehalt der Silhouetten behauptete, deutet auf die Dringlichkeit des Problems.

kanntes) menschliches Individuum zu identifizieren, tatsächlich verblüffend ist. Die Plötzlichkeit und Eindeutigkeit der Gesichtserkennung, deren komplizierte Hintergrundprozesse uns nicht zugänglich sind, erreicht unter den prekären Bedingungen einer Porträtsilhouette eine besondere Wirkung, die sich auch heute noch vermittelt, als ein Aufblitzen eines gleichsam überschießenden, für den Alltag unnötig scheinenden Vermögens unseres Wahrnehmungsapparates. Der Moment des Erkennens gewinnt damit nahezu magische Qualitäten, die durch die inszenatorischen Rahmenbedingungen der Silhouettenpraxis des 18. Jahrhunderts noch verstärkt spürbar gewesen sein dürften. Vor diesem Hintergrund mögen uns die Erwartungen und Hoffnungen eines Lavater, damit ein unbestechliches Analyseinstrument, quasi einen „Fingerabdruck“ der Seele, zur Verfügung zu haben, etwas verständlicher erscheinen. Das Vermögen, das uns staunen macht, wird nicht dem Wahrnehmungsprozess, sondern dem wahrgenommenen Bild zugeschrieben und mit moralischer und lebenspraktischer Bedeutung versehen.

²¹⁹ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990; Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1990.

²²⁰ Barbara Maria Stafford, „From ‘Brilliant Ideas’ to ‘Fitful Thoughts’: Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-Century Art“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 48 (1985), S. 329-363 (343). Vgl. auch Stafford 1984, S. 425; Stafford, „Bare versus Prismatic Style: Newton, Piranesi and Eighteenth-Century Theories of Abstraction in Art and Science“, in: Frederick Burwick/Jürgen Klein (Hrsg.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam [u.a.] 1996, S. 335-356 (349).

Im Frankfurter Goethe-Haus ist ein Gemälde von Johann Ehrenfried Schumann von 1778 zu besichtigen, das den Dichter in die Betrachtung einer Porträtsilhouette versunken zeigt. Sitzend, mit übergeschlagenen Beinen und lässig auf einen Tisch gelehnt hält er das Papier mit seiner Rechten in einiger Entfernung in die Höhe, sodass die Silhouette und sein ebenfalls im Profil gezeigtes Gesicht als ein genaues, auf einer horizontalen Linie liegendes Gegenüber inszeniert sind (Tafel XXXIII unten links zeigt eine nach diesem Bild gefertigte Postkarte²²¹). Stoichiță schreibt dazu, Goethe betrachte „den auf einen Fleck reduzierten Menschen aus jenem fast auf Weitsichtigkeit hindeutenden Abstand, der sich aus der grundlegenden Kluft ergibt, die das `Ich` vom `Anderen` trennt.“²²² Ein halbes Jahrhundert später ist es Goethe selbst, der Scherenschnitte als „Kleckse“ bezeichnet: Schattenbilder aus der Hand von Adele Schopenhauer schickt er 1829 zur Begutachtung an den Landschaftsmaler und Lehrer für Ornamentzeichnung Samuel Rösel und begleitet die Sendung mit folgendem Gedicht:

„Schwarz und ohne Licht und Schatten / Kommen, Roseln aufzuwarten, / Grazien und Amornen; / doch er wird sie schon bedienen. / Weiß der Künstler ja zum Garten / Die verfluchtesten Ruinen / Umzubilden, Wald und Matten / Uns mit Linien vorzuhexen; / Wird er auch Adelens Klecksen, / Zartumrißnen, Licht und Schatten / Solchen holden Finsternissen / Freundlich zu verleihen wissen.“²²³

Den Klecksen Licht und Schatten und somit Körperlichkeit zu verleihen, wird einem Landschaftsmaler zugetraut, der aus den „verfluchtesten Ruinen“ einen Garten zu machen versteht. Schattenriss, Klecks und Ruine werden auf eine Stufe gestellt, sind gleichermaßen defizitär und ergänzungsbedürftig und brauchen zur vollen Gegen-

²²¹ Vgl. zur Abbildung folgendes Zitat auf der Website <http://www.goethezeitportal.de>: „Es ist der ungezwungene Goethe der Geniezeit [...] Die strenge Profildarstellung und Betonung des Auges geht wohl auf den damals noch großen Einfluss Lavaters zurück, der die Profilzeichnung für das Studium der Physiognomie favorisierte“ (Gudrun Körner, *Goethe und die Kunst*, S. 162).

²²² Vgl. Stoichiță 1999, S. 182 f, Abb. S. 181.

²²³ Vgl. Vogel 2009, S. 144 f; Gedicht zitiert auf S. 145.

ständigkeit das Auge des Künstlers. Der Vergleich von Schattenrissen mit Klecksen mag zwar einer klassizistischen Skepsis gegenüber allem (vermeintlich) Unvollendeten geschuldet sein,²²⁴ wirft aber doch im Verbund mit Schumanns Bild die Frage auf, welche Assoziationen der Anblick von Porträtsilhouetten im 18. Jahrhundert ausgelöst haben mag. Ein absichtsloser Blick, der aus einer gewissen Entfernung auf solche schwarzen Profilköpfe fällt, kann nicht umhin, eine gewisse Ähnlichkeit zu Tintenklecksen zu bemerken, insbesondere bei solchen Schattenrissen, die uns eine Büste des oder der Dargestellten und damit eine vergleichsweise kompakte Form zeigen (vgl. Tafel XXXIII oben links; vgl. auch Tafel XXXIII: die gerundeten Formen des Scherenschnitts von Jean Huber sind einer sich ausbreitenden Flüssigkeit nicht unähnlich²²⁵). Zopfperücken und mitunter Hüte, zuweilen besonders aufwändige bei den Damen, sorgen für Umrisse, die mit dem Individuum wenig zu tun haben und, im Fall der Perücken, von Silhouette zu Silhouette sehr ähnlich, jedoch nie identisch sind.²²⁶ Treten die oftmals kleinformatigen Schattenrisse in der Mehrzahl auf, ergibt sich als beherrschender Eindruck eine prinzipielle Gleichartigkeit, die einer Abwandlung im Einzelfall unterliegt, innerhalb einer relativ beschränkten Variationsbreite, so wie Tinte, die auf saugfähiges Papier tropft, immer Ähnliches, aber nie Identisches produziert. Bedeutung im Sinne des (Wieder-)Erkennens einer konkreten Person verschafft diesem Klecks nur der geschärfte Blick auf jenen kleinen Teil – vielleicht ein Fünftel oder Sechstel der gesamten Umrisslinie – der durch das Gesichtsprofil zustande kommt.

²²⁴ Goethe schon 1797: „Von der bildenden Kunst verlangt man deutliche, klare, bestimmte Darstellungen“; zitiert nach: Werner Hofmann, „Turner und die Landschaft seiner Zeit“, in: ders. [Hrsg.], Kat. *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle 19. Mai bis 18. Juli 1976, München 1976, S. 29-53 (33).

²²⁵ Das trifft auch für einige Porträtsilhouetten in Lavaters Sammlung zu, deren Umrisse überwiegend gerundet sind, vgl. Ackermann/Friedel 2001, S. 49 (Lavater selbst), 50-52.

²²⁶ Vgl. englische Beispiele aus den 1770er und 1780er Jahren bei MacKechnie 1978, S. 128 f, 312 ff u.a.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Silhouetten-Praxis Bilder hervorbringt, deren Wahrnehmung, Verwendung und Interpretation Ähnlichkeiten zur Wahrnehmung, Verwendung und Interpretation von Blots im Rahmen von Cozens' Methode aufweisen: In beiden Fällen geht es um die Ambivalenz von Fläche und Umriss, um das Ursprungsmoment gestaltloser Schwärze, um die Erschließung von den Rändern her, um die Aktivierung der Vorstellungskraft, um die Bändigung des Unbekannt-Chaotischen, wie sie die Silhouette für das menschliche Individuum und die Blot-Methode für die Landschaft leistet, die ja als fragmentiertes Erinnerungsbild ebenfalls aus einer allen Blicken entzogenen mentalen Innenwelt nach außen dringt und sich auf dem Zeichenblatt ablagert.

Ganz besonders ist aber das prozessuale Moment hervorzuheben, das in der Kompetenz des Konturenlesens und Konturendeutens zu sehen ist. In beiden Fällen entstehen schwarze „Flecken“ auf hellem Grund, in beiden Fällen wirft ein konkreter Ausgangspunkt ein bildhaft-flächiges Abstraktum ab, eine Art visuelle Essenz, die auf dem Weg einer minutiösen Betrachtung und Interpretation der äußeren Begrenzungslinien wieder einer Konkretisierung zugeführt wird. Die (kreative) Beschäftigung mit den Konturen findet allerdings, der Logik des jeweiligen Verfahrens folgend, auf zwei verschiedene Arten statt: Bei den Silhouetten geht sie über das „Endprodukt“ hinaus, das sich quasi erst durch eine Bearbeitung in gesprochener oder schriftlicher Kommunikation „vervollständigt“.²²⁷ Bei den Blots erfolgt die Bearbeitung in einem tatsächlichen weiteren Produktionsschritt, der zu Skizze und Landschaftsbild führt.²²⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint es als durchaus überlegenswert, Cozens' Methode als eine Konstruktion anzusehen, welche Qualitä-

²²⁷ Laut Müller 2004, S. 28, „entwickelte sich eine Art Gesellschaftsspiel, in Gemeinschaft über Silhouetten zu spekulieren und populär zu philosophieren“.

²²⁸ Ein gewisses Äquivalent zum gemeinschaftlichen Umgang mit Silhouetten ist für das Blot-Verfahren in Cozens' Bemerkung angelegt, „one artificial blot will suggest different ideas to different persons“ (*New Method*, S. 11; vgl. oben Kap. III. A. 1. b). Vom spielerischen Charakter der Blot-Praxis war schon die Rede (siehe voriges Kapitel).

ten des Mediums Silhouette auf den Anwendungsfall Landschaft projizieren soll. Der Unterschied zwischen den beiden Themen besteht darin, dass der Bildgegenstand Landschaft (sofern– wie bei Cozens – nicht topografisch aufgefasst) gegenüber dem Porträt eines Menschen eine weit höhere „Abstraktionstoleranz“ aufweist, was in der Unbestimmtheit des Blots eine gewisse Entsprechung findet. Solcherart partizipiert die Blot-Methode an der Popularität und unmittelbaren Verständlichkeit der Silhouettentechnik, ohne sie jemals direkt anzusprechen, ein Umstand, für welchen das mangelnde künstlerische Prestige und der – damit korrespondierende – Ruf des Scheurenschnitts als weibliche Technik²²⁹ verantwortlich sein könnten.

²²⁹ Vgl. Vogel 2009, S. 146 f.

V. Der Blot und seine Fassung

Im 18. Jahrhundert wurden unterschiedliche Strategien bemüht, eine als schwer beherrschbar empfundene Außenwelt in eine konsumierbare Form zu bringen. Auf einem Feld, das Alexander Cozens unmittelbar betrifft, nämlich das der Landschaftskunst bzw. Landschaftsbetrachtung, hat sich das *Claude glass* etabliert, das zuvor schon Erwähnung fand.²³⁰ Populäre optische Medien wie Guckkasten oder Perspektivtheater inszenierten den Blick in eine Kiste, dem sich paradoxerweise die weite Welt in einer Vielzahl von Ansichten eröffnete. Im Bereich der Literaturwissenschaft wurde der Begriff der „Rahmenschau“ geprägt: „Wahrnehmung und Phantasietätigkeit vollziehen sich im Rahmen einer kleinen inneren Bühne, der Kopf ist gleichsam ein perspektivischer Guckkasten, der jeweils nur ein stark umrahmtes Apperzeptionsfeldchen betrachten lässt und vor dessen ausschnitthaft begrenzter Öffnung äußere Welt oder Einbildungskraft Bilder einschieben und vorüberziehen lassen.“²³¹

Eine Reihe von neuen und ungewohnten Gegenständen und Phänomenen zogen im 18. Jahrhundert Interesse und Neugierde auf sich und drängten nach bildlicher Darstellung, sei es in wissenschaftlichen Publikationen oder in Reisebeschreibungen. Auf dem Gebiet der Landschaftswahrnehmung waren es insbesondere Gletscher, die eine neue Aufmerksamkeit erfuhren, bedingt durch einen Einstellungswandel gegenüber Gebirgen und die Erweiterung des ästhetisch Akzeptablen nach den Kriterien des Erhabenen.²³² Mit ihren fremdarti-

²³⁰ Vgl. oben Kap. III. B. 2.

²³¹ August Langen, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934, S. 19.

²³² Erste Hochgebirgs- und Gletscherdarstellungen tauchen in den Jahren um 1700 auf; vgl. Marianne Klemun, „Naturwissenschaftliche und kulturelle Aneignung von Naturgewalten - am Beispiel des Wasserfalls und dessen kultureller Transformationen“, in: Franz M. Eybl/H. Heppner/Alois Kernbauer [Hrsg.], *Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung. Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert*, Jahrbuch der Österr. Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 14.-15. Bd., Wien 2000, S. 89-118 (96); Peter Wegmann, „Felix

gen, unwirtlichen und schwer zugänglichen Landschaftsformen galten sie als „erschütterndstes Schauspiel der Natur“.²³³ Die Faszination erreichte um die Jahrhundertmitte erste Höhepunkte. Marianne Klemun schreibt: „Diese vollkommen unbekannten, quasi undomestizierten Territorien wurden, da sie seit der Erschaffung der Welt unberührt schienen und eine Ur- und Extremform der Wildnis darstellten, dem forschenden Blick unterworfen und durch die Beschreibung und Darstellung in die Kultur eingeholt.“²³⁴

Das Einholen in die Kultur in Form von Abbildungen geht allerdings nicht reibungslos, wenn das Abzubildende in seiner Fremdartigkeit wenig Anknüpfungspunkte an Darstellungstraditionen bietet. Der Anblick eines Gletschers konnte nicht voraussetzungslos genossen werden; das sieht man etwa an einer Warnung vor ästhetischen Enttäuschungen, die noch 1816 nötig erschien: Man bekomme „eine Landkarte statt eines *Poussin's*, eines *Claude Lorrain's*, eines *Salvator Rosa's* – statt eines *Geßner's* oder *Aberli's*“.²³⁵ Wie man mit der Herausforderung umgehen konnte, lässt sich am Beispiel des

Meyer und Caspar Wolf. Anfänge der malerischen Entdeckung der Alpen“, in: *Gesnerus*, Bd. 49 (1992), S. 323-340 (324). Eine der ersten Gletscherbeschreibungen findet sich in Johann Jacob Scheuchzers *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlandes*, 3 Teile, Zürich 1706-08: Laut Scheuchzer verdienen die „Eismeere“ als „eins der vornehmsten Naturwunder [...], aufs genaueste beschrieben zu werden“; vgl. Monika Wagner, „Das Gletschererlebnis - Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus“, in: Götz Großklaus/Ernst Oldemeyer [Hrsg.], *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe 1983, S. 235-263 (235).

²³³ *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, zitiert bei: Michel Makarius, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004, S. 81. Im Artikel „Glacier“: „Il n'est peut-être point de spectacle plus frappant dans la nature que celui des glaciers de la Suisse“ ; URL: <http://encyclopédie.eu/G.html> (23.11.2012).

²³⁴ Klemun 2000, S. 90. Marc Théodore Bourrit, *Beschreibung der Savoyischen Eisgebirge*, Zürich 1786, bezeichnet Gletscher beispielsweise als „Natur in ihrem ersten Ursprung“ und „Abgüsse der ersten Schöpfung“; zitiert bei: Wagner 1983, S. 245. Der Schweizer Pfarrer und Naturhistoriker Jakob Samuel Wyttenbach schreibt zu Gletschern im Vorwort zu Horace Bénédict de Saussures *Reisen durch die Alpen*, Bd. 2, Leipzig 1781, S. III: „Denn da sieht man noch die sich gleichsam selbst überlassene Natur, da im Gegentheile die niedrigern Berge und Ebenen durch die Hände der Menschen angebauet, und ihr ursprünglicher Zustand fast ganz verändert worden“; zitiert bei: Wagner 1983, S. 238.

²³⁵ Johann Rudolf Wyss, *Reise in das Berner Oberland*, 2 Bde, Bern 1816, Bd. 1, S. 163 (Kursivsetzung Wyss); zitiert bei: Wagner 1983, S. 250.

Schweizer Landschaftsmalers Caspar Wolf studieren: In den 1770er Jahren produzierte Wolf über 200 Gemälde des Schweizer Hochgebirges, ein in seiner Zeit mäßig erfolgreiches Unternehmen, das gleichwohl aus heutiger Sicht als „Meilenstein in der Entwicklung der realistischen Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert“ gilt.²³⁶ Das Besondere der Bilder: Sie waren, „wenn man so will, zumindest für ein klassisch geschultes Auge, gegenstandslos. [...] Keine geläufigen pittoresken Prospekte mit Sennerinnenstaffage und muhenden Kühen, sondern kaltes Gebirge.“²³⁷ Werner Busch hat die Gemälde nun gerade im Hinblick auf klassische Kompositionsmuster untersucht, um zu folgendem Ergebnis zu gelangen: „Wolf bemüht, und zwar auf allen seinen Alpendarstellungen, ein gänzlich abstraktes Konstruktionsgerüst von allergrößter Strenge und Folgerichtigkeit, er nutzt das Raster des Goldenen Schnitts in all seinen Möglichkeiten, ja bis in die Konstruktionslinien dieses Maßsystems hinein.“²³⁸ Das Werk, an welchem Busch die Stichhaltigkeit seiner Aussagen vorführt, ist im übrigen eine Gletscherdarstellung (Tafel XXXIV oben).²³⁹

Nachdem Gletscher bzw. die Versuche, sie im Bild zu zeigen, ihrer spezifischen Erscheinungsqualität nach eine ähnliche Struktur aufweisen wie die Blots, insbesondere aber die Blot-Grafiken der *New Method* (Formzersplitterung, Ausgleich von Irregularität und Homogenität), und von Cozens angesichts seiner Spezialisierung auf Landschaften und seiner experimentellen Grundhaltung eine gewisse Sensibilität und Neugierde im Hinblick auf Gletscherdarstellungen erwartet werden kann, liegt es nahe, auch seine Grafiken in der von Busch vorgeführten Weise zu untersuchen. Zu diesem Zweck wurde über alle 16 Blot-Grafiken der *New Method* ein Raster gelegt, das aus den beiden Diagonalen, der horizontalen und vertikalen Mittellinie und jeweils zwei horizontalen und vertikalen Linien besteht, welche dem

²³⁶ Wegmann 1992, S. 326.

²³⁷ Werner Busch, "Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff", in: Sabine Schulze [Hrsg.], *Kat. Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994, S. 485-497 (491).

²³⁸ Busch 1994, S. 491.

²³⁹ Busch 1994, S. 491 (Abb. 3 und 4).

von links und rechts bzw. oben und unten angelegten Goldenen Schnitt entsprechen (Tafeln XIII-XV). Das Resultat ist eindeutig: Jede Blot-Grafik, ohne Ausnahme, wurde unter Maßgabe dieses Gerüsts *komponiert*. Dass die Illustrationen nicht als direkte Übertragungen völlig frei hingeworfener Blots verstanden werden können, versteht sich aus dem systematischen Ansatz der *New Method* und der Korrespondenz der Grafiken mit früher entstandenen Landschaftstypisierungen. Die Intensität allerdings, mit welcher die z.T. ja außerordentlich ungestüm aussehenden Blot-Grafiken an diesem Raster ausgerichtet sind (der in einzelnen Fällen wahrscheinlich auch noch für weitergehende Unterteilungen Ergebnisse liefern würde), ist überraschend. Man beachte etwa, wie in der Grafik Nr. 1 (Tafel XIII oben) die Geländeformen im unteren Bereich in das Liniensystem eingepasst sind bzw. wie punktgenau die Äste des Baumes die Diagonale und die rechte Vertikale berühren. Die Analyse zeigt, dass der Raster nicht nur für die Umrisse bzw. die Horizontlinie der Landschaftsformen ausschlaggebend ist, sondern auch in relativ homogen zerklüftete Binnenzonen hineinwirkt, bei welchen man noch am ehesten an ein zufälliges Spiel der Flächensegmentierung glauben möchte. Das lässt sich z.B. an Grafik Nr. 6 studieren (Tafel XIII unten), wo relativ auffällige weiße Leerstellen im linken unteren Bildviertel sich am Verlauf der Linien orientieren, oder an Grafik Nr. 13 (Tafel XIV unten), wo für das kleinräumige Schwarzweißstakkato innerhalb der Großformen die untere horizontale Linie und die links unten entspringende Diagonale von besonderer Bedeutung sind.

Von Oppé stammt die Vermutung, Cozens habe „so often repeated his compositions that quite instinctively his hand found the best disposition for the suggestion of details.“²⁴⁰ Das mag für „Alltags-Blottings“ gegolten haben; den Befund in Bezug auf die 16 in der *New Method* publizierten Grafiken vermag es hingegen nicht zu erklären. Vielmehr wird man zu dem Ergebnis kommen, dass es sich um hochelaborierte Konstrukte handelt, die zum Zweck einer möglichst

²⁴⁰ Oppé 1946, S. 12.

brauchbaren wie eindrucksvollen Veranschaulichung einer Zufallsmethode gerade nichts dem Zufall überlassen wollten.²⁴¹ Eine „Rahmung“ des chaotisch Anmutenden wird in das Bildinnere verlegt und die Wildheit und Zerrissenheit innerhalb der Flächen wie auch die Exzentrik mancher Landschaftssilhouetten durch ein Liniengerüst im Rechteck des Bildes verankert. Unsichtbar und unterschwellig soll der Wahrnehmung „eingeflüstert“ werden, dass das Flächenchaos des Blots beherrschbar ist. Busch resümiert für seine Beobachtungen an den Bildern von Caspar Wolf, „dass der Künstler im Grunde genommen nichts anderes tut als der Geologe, jeder auf seinem Gebiet: er gibt dem Ungeordneten eine Ordnung, dem Gesetzlosen ein Gesetz.“²⁴²

²⁴¹ Hier sei noch einmal auf den Vergleich zwischen Blot-Grafik Nr. 15 und einer danach angefertigten Zeichnung hingewiesen (Tafel XVIII). Die oben angestellte Vermutung (Kap. III. B. 6), die Stelle der Grafik, die sich, wie die ausgeführte Landschaft demonstriert, verdächtig gut als strohgedeckte Hütte ausformulieren lässt, wurde gezielt auf diese Verwertung hin „gestaltet“, verdichtet sich, wenn man einen Blick auf die mit dem Raster von Kompositionslinien versehene Blot-Grafik wirft (Tafel XV bzw. XVIII, Detail rechts): Der bewusste weiße „Fleck“ berührt mit seinem oberen Ende die Horizontale, welche die Teilung der Bildhöhe nach dem Goldenen Schnitt markiert, und auf der linken Seite die Bilddiagonale und ist somit mit hoher Präzision in das von den Linien gebildete Dreieck eingeschrieben.

²⁴² Busch 1994, S. 492.

VI. Resümee und Ausblick

Wie gezeigt wurde, verhält sich die Blot-Methode von Alexander Cozens sehr eigenwillig zu den Maßstäben, die an eine gelungene Disposition eines Bildgefüges in seiner Zeit angelegt wurden. Sowohl die Beachtung des Großen und Ganzen, wie von Reynolds und der klassischen Tradition gefordert, als auch die untergeordnete Behandlung der Einzelheiten finden sich in quasi zugespitzter Form: Einerseits die „general idea“, als ein mit Schnelligkeit und aus der Distanz auf das Papier „geworfenes“ mentales Bild, andererseits die detaillierte Ausführung, nachrangig im wahrsten Sinn des Wortes, Resultat eines sezierenden Forscherblicks, der in das kleinste Zufallsgestöber des Blots diejenigen Bestimmungen hineinliest, welche die gegenständlichen Motive und damit auch die räumliche Staffelung des Bildes entstehen lassen. Die Grafiken der *New Method* inszenieren die Diskrepanz der beiden Pole. Das Detail wird – spielerisch und lustvoll – an zufallsbedingte „Nichtigkeiten“ delegiert, an den radikal zersplitterten Mikrokosmos des Blot, während die Gesamtheit eine „Brauchbarkeit“ der Großformen gewährleistet, unter Zuhilfenahme klassisch-regelhafter Komponiertheit.

Eine Beurteilung von Cozens' Blot-Methode vor dem Hintergrund gängiger kunsthistorischer Raster führt zu einem zwiespältigen Ergebnis: Nicht wenige Ideen der *New Method* lassen sich mit mehrheitsfähigen künstlerischen bzw. kunsttheoretischen Grundgedanken des späten 18. Jahrhunderts in Verbindung bringen; andere verhalten sich dazu diametral und muten „modern“ an. Jedenfalls verstörend wirkt hingegen die „Brutalität“ der Blot-Grafiken, die mit keiner anderen zeitgenössischen Kunstproduktion vergleichbar ist. Am Ende zeigen sie sich resistent gegenüber jeder reibungslosen Kontextualisierung; staunend nimmt man sie als Erzeugnisse eines Eigenbrötlers zur Kenntnis, der vielleicht angesichts seines Alters mit einer gewis-

sen Gelassenheit oder auch Trotz Randzonen des Künstlerischen auslotet.

Im Rahmen dieser Arbeit kamen nun allerdings Erscheinungen ins Bild, welche ein neues Licht auf Cozens' Klecksverfahren zu werfen vermögen. Die Silhouettenpraxis kommt als ein Modell für die Art in Frage, wie aus einem Blot durch minutiöses Anvisieren von Konturen ein individuelles Motiv gewonnen werden kann. Gletscher, wie sie in grafischer Darstellung in topografischen Werken gezeigt wurden, bieten sich als Vergleichsbeispiel für die Blot-Grafiken an, und zwar nicht nur als faszinierende Variante einer erhaben-unwirtlichen Landschaft, sondern auch in ihrer spezifischen Struktur als gleichmäßig irreguläre, vielfach kleinteilig durchbrochene Masse. Silhouette und Gletscherbild gehören nicht zum Bereich dessen, was als Kunstausbübung allgemeine Anerkennung fand, beide versprachen allerdings Erkenntnisse über geheimnisvoll Entlegenes, und beide waren deshalb von einem eigentümlichen Reiz. Und mit diesen Eigenschaften sind sie in ihrer Zeit nicht allein. Im Rahmen eines für das 18. Jahrhundert typischen Amalgams aus Wissenschaft, Bildung und Freizeitkultur entstand eine Welt völlig neuer, ungewohnter optischer Eindrücke und eine experimentelle Einstellung zur Erzeugung, Präsentation und Manipulation von Bildern. Und diese Welt war nicht nur einer zahlenmäßig kleinen Elite zugänglich.

Für die klassischen Künste musste das eine Herausforderung bedeuten,²⁴³ für neugierige, visuell empfindsame Zeitgenossen – und als einen solchen darf man sich Cozens vorstellen – aber auch eine fortwährende Anregung. Man könnte sagen, einige der aufregendsten Bilder des 18. Jahrhunderts stammten zwar immer noch von ausgebildeten Künstlern, waren aber keine Kunst mehr. Abgesehen von der Ausweitung des Darstellbaren und Darstellungswürdigen könnten

²⁴³ Vor diesem Hintergrund lassen sich Reynolds' Beschwörungen klassisch-idealistischer Komposition und sein mehrfaches Insistieren auf dem Historienbild als höchster Gattung der Malerei als ein Propagieren des unverwechselbar Eigenen und Uneinholbaren der Kunst verstehen, in Absetzung von den Reizen und „Effekten“ neuer Bildwelten.

(nachdem die Bildmotive von Cozens' *ausgeführten* Landschaften vergleichsweise unoriginell waren) auch ungewöhnliche Darstellungsmodi stimulierend gewirkt haben bzw. solche Fälle, wo die Unterscheidung von Bildfläche und Bildobjekt ins Wanken gerät und somit grundsätzliche Fragen der Bildlichkeit auftauchen. Wodurch konstituiert sich ein Bild und wie grenzt es sich von seinem Umfeld ab? Was kann überhaupt Gegenstand eines Bildes sein? Was ist Figur und was Grund? Fragen wie diese verlassen den Rahmen dessen, was gegeben und innerhalb der Grenzen des Zulässigen zu beurteilen ist, und nehmen prozessuale Dimensionen der Entstehung und Wahrnehmung von Bildern ins Visier. Gerade auf einen experimentierfreudigen Künstler wie Alexander Cozens, der sich mit der Erfindung neuer Bilder beschäftigt, könnten solche Entwicklungen inspirierend gewirkt haben.

Im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit haben sich einige Ansatzpunkte ergeben, in welchem Ausmaß und in welcher Form außerkünstlerische Bilder für Cozens' Blot-Methode impulsgebend gewesen sein könnten. Tafel XXXV versammelt Beispiele, die zum einen aus ganz verschiedenen Bereichen stammen (Gartengestaltung, Mikroskopie, Anatomie, Geologie, topografische Literatur), andererseits bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufweisen, über alle Gegenstände und Größendimensionen hinweg. Wir sehen Flecken, die Baumgruppen eines englischen Landschaftsgarten bedeuten können (oben rechts), Strukturen von Vulkangestein (unten Mitte) oder Verunstaltungen der Haut eines Mädchens (mittlere Reihe, drittes Bild). Wir haben geometrisch eingefasste Felder, die mit chaotischen Zufallsstrukturen gefüllt sind, so die schon erwähnte Marmorseite aus Laurence Sternes *Tristram Shandy* (oben links), wiederum die Gesteinsproben (unten Mitte), aber auch das verwirrende Bild eines Wasserfalls im Hochgebirge, das ein ganz ähnliches Erscheinungsbild aufweist (unten rechts). Andere Darstellungen zeigen äußerst eigenwillige Bildungen, die entweder nach außen wuchern (mittlere Reihe ganz rechts) oder eine an sich klare Gestalt nach innen zerrütten, ob

in der Substanz oder nur optisch (mittlere Reihe, zweites und drittes Bild). Der menschliche Körper, traditionell edelster Gegenstand der Künste, kann in wissenschaftlichem Kontext auch in schockierender Deformation präsentiert werden (unten links).

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, doch inwiefern können sie zu einem besseren Verständnis von Cozens' Blot-Methode beitragen? Alle diese Bilder (mit Ausnahme von Sternes Marmorseite, die ein künstlerisches Statement ist) behaupten, oftmals unterstützt durch begleitenden Text, sich präzise auf ein Objekt der Außenwelt zu beziehen, ohne dass dieser Wirklichkeitsbezug für den gewöhnlichen Betrachter überprüfbar wäre. Alle diese Bilder stoßen mit dem Gezeigten und/oder mit der Art, wie es gezeigt wird, an Grenzen der Definierbarkeit bzw. überschreiten sie. Alle diese Bilder konfrontieren den Betrachter mit einem Gegenstand, der von „ungegenständlichen“, aber mit hoher Genauigkeit „aufgezeichneten“ Mikrostrukturen überzogen oder durchsetzt ist. Ein chaotisches Gestöber emanzipiert sich von einer übergeordneten Form; Umrisse und Binnenflächen sind nicht mehr organisch aufeinander bezogen.

Aus einer solchen rein formalistischen Beschreibung ergeben sich schon deutliche Parallelen etwa zu dem Aufbau der Blot-Grafiken der *New Method*. In der Art, wie dokumentarisch gemeinte Darstellungen wahrgenommen und verwendet werden wollen, ist eine darüber hinaus gehende Vergleichbarkeit mit der Blot-Methode angelegt: Die Präzision in der Abbildung kleinster Bildungen und Markierungen, von denen wir heute wissen, dass sie für sich genommen keinen großen Informationswert besitzen, beruht gerade auf der Unsicherheit, ob und was diese Einzelheiten zu bedeuten haben. Die detailverliebte Übertragung eines unübersichtlichen Erscheinungsbildes führt zu einem in hohem Maße abstrakten, ornamentalen Ergebnis, fordert allerdings dazu auf, durch genaues Studieren den kleinsten formlosen Strukturen einen konkreten Sinn abzugewinnen. Was bevorzugt in der Mikroskopie stattfindet, aber auch in anderen Gebieten, wo keine optischen Instrumente nötig sind, nämlich das Herausschälen eines

Gegenstandes und das Generieren von Bedeutung aus Phänomenen, die sich irregulär und chaotisch geben, findet bei Cozens eine künstlerische Anwendung, wobei potentielle Irrtümer und Missverständnisse, die im Bereich wissenschaftlicher Beobachtung auftreten können, innerhalb der Blot-Methode zu einem positiven Kreativpotenzial umgewertet werden.

In loser Abfolge sollen noch weitere Aspekte zur Sprache kommen, die relevante Hintergründe von Cozens' Blot-Methode erschließen könnten:

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts findet vermehrt ein Nachdenken über den Status und die Funktion von Linie bzw. Kontur statt. Künstler wie William Hogarth, Laurence Sterne oder Jean Huber entwickeln Sichtweisen, welche vom klassischen Konzept des *disegno* abgehen, also eines linearen Zeichnens, das mit sicherem Strich auf dem Blatt eine Welt entstehen lässt, die sich als direkte Umsetzung künstlerischer Ideen versteht. Die klare Kontur wird in Frage gestellt bzw. in ihrer Konventionalität als künstlerisches Mittel thematisiert, alternative Varianten, wie Körper und Gegenstände definiert bzw. generiert werden können, tauchen auf. Die Skizze erfährt eine höhere Wertschätzung, einerseits aufgrund ihrer Nähe zu einem unmittelbaren Eindruck und andererseits für ihr Potenzial, die Vorstellungskraft zu aktivieren. Zusätzlich werden der Linie neue Aufgaben bzw. Bedeutungsdimensionen zuerkannt: Es geht nicht mehr um die Sicherung von Objektgrenzen durch einen Umriss, sondern um die Linie als Zeichen für oder Aufzeichnung von Bewegung (Hogarth, Sterne). Cozens' *Essay to Facilitate the Inventing of Landskips* von 1759 (Tafeln XXII-XXVI), insbesondere die Radierungen, die sich von den späten Aquatinta-Blots deutlich unterscheiden und quasi „Konturenbündel“ präsentieren, sprechen für eine Systematisierung dieser Tendenzen, als eine Möglichkeit, Gegenstände, Erinnerungsbilder oder auch die kanonischen Vorbilder der Landschaftsmalerei in Bewegung oder Vibration zu versetzen und damit für neue Setzungen zu öffnen. In diesem Zusammenhang könnte sich auch Leonardo da Vinci, auf den

Cozens sich im Hinblick auf Zufallsbildungen beruft (vgl. Kap. III. 2. c), in ganz anderer Hinsicht als bedeutende Referenz erweisen: In seiner Skizzenpraxis gibt es Beispiele einer knäuelartigen Vervielfachung von Linien als eine Art Konturenvorrat, aus welchem die am Ende zu erzielende vollkommene Figurenkonstellation zu gewinnen ist.

Eine „Vibration“ der globalen Sorte stellen Erdbeben dar, die auf ihre Weise das Tradierte und Gewohnte erschüttern und die Verhältnisse auf den Kopf stellen. Zwei gewaltige Beben prägten das 18. Jahrhundert und gingen den beiden Cozens-Traktaten zur Blot-Methode jeweils um wenige Jahre voraus: das Erdbeben von Lissabon 1755 und dasjenige von Sizilien und Kalabrien 1783. Tausende Tote und verheerende Zerstörungen hielten einige gewichtige Stimmen (wie etwa Immanuel Kant) nicht davon ab, Erdbeben als eine Art Rosskur des Planeten zu betrachten, die für eine „Geburt“ des Neuen und die Entstehung lebensnotwendiger Ressourcen aus dem „Schoß von Mutter Erde“ sorgt. Erdbeben konnten als schöpferisch verstanden werden, und „Beben“ im Kleinform, als Vibration menschlicher Nervenzellen, waren in der zweiten Jahrhunderthälfte das gängige Erklärungsmodell für Empfindungen, Ideen, Gedanken und Erinnerungen. Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, ob Cozens' Blot-Methode als ein bildnerisches „Erdbeben-Experiment“ zum Zweck der „Geburt“ neuer Landschaften betrachtet werden kann.

Das Thema Geburt betrifft Cozens noch in einer ganz anderen, wörtlich zu nehmenden Weise: Für einen von William Hunter (1718-1783), dem bedeutendsten englischen Anatomen seiner Zeit, zusammengestellten aufwändigen anatomischen Atlas zum Thema Schwangerschaft fertigt Cozens 1753/54 eine Zeichnung als Vorlage für einen Kupferstich an. In der englischen Medizin hat sich die Vorstellung entwickelt, dass die Entstehung eines neuen Menschen und die Entstehung einer Idee, insbesondere auch einer künstlerischen Idee, als vergleichbare Vorgänge gedacht werden können, und dass die jeweils zuständigen Organe Gebärmutter und Gehirn auf ähnliche Wei-

se funktionieren. Das Thema des Anfangs und die Suche nach dem Ursprung der Dinge hat Forscher und Denker im 18. Jahrhundert in verschiedensten Wissensgebieten beschäftigt (Sprache, Architektur, Naturgeschichte etc.). In Cozens' Methode treffen und überlappen sich diese Diskurse und fließen in eine Praxis ein, welche die Erfindung von Bildern ins Zentrum stellt. Der Imagination auf die Sprünge zu helfen, indem Flecken produziert werden, verknüpft sich überdies mit dem Thema Schwangerschaft und Geburt durch das Konzept der „mütterlich-monströsen Einbildungskraft“: Einschneidende seelische Erfahrungen zeichnen sich nach dieser Vorstellung im Körper des werdenden Kindes ab, beispielsweise als ein Muttermal auf der Haut, das in seiner Form auf den Moment seiner Entstehung hin interpretiert werden kann. Im Laufe des Jahrhunderts verliert diese These an Überzeugungskraft, kommt in ihren Grundbestandteilen der Blot-Methode aber erstaunlich nahe. Eine schwerwiegende, für Betroffene durchaus bedrückende wissenschaftliche Annahme könnte nach ihrer Entschärfung als ein Modell für eine spielerische Deutung zufällig entstandener Flecken in den künstlerischen Bereich abgewandert sein.

Der Holländer Hercules Segers (1589/90-1633/38), der in diesem Text eine kurze Erwähnung fand (Kap. III. B. 6), wird mehr als einmal mit Alexander Cozens' Blots bzw. Blot-Grafiken in Verbindung gebracht, wegen des äußeren Erscheinungsbildes seiner Radierungen, welche Landschaften in einem vergleichbaren Grad der „Zerrüttung“ zeigen, und wegen seines technischen Erfindungsreichtums in der Herstellung seiner Grafiken, vergleichbar Cozens' Lust am Experimentieren. Dass Letzterer tatsächlich von Segers' Bildern Notiz genommen haben könnte, wird hingegen nicht angenommen, vielmehr allgemein davon ausgegangen, dass mit Cozens – unabhängig von Segers – Qualitäten wieder aufgetreten seien, die in einer Vorform schon mehr als hundert Jahre früher vorhanden waren. Eine bislang nicht erschlossene Vergleichsebene zwischen den beiden Künstlern betrifft eine erstaunliche Eigenheit von Segers' Werkprozess, nämlich

die Art, wie aus einer einzigen Druckplatte durch nachfolgende Bearbeitung der gedruckten Blätter Landschaftsunikate entstehen, die sich nicht nur farblich und atmosphärisch voneinander unterscheiden, sondern in der konkreten Ausgestaltung von Gebirgsformationen. Ein und derselbe grafische Bestand kann sich solcherart in verschiedene Landschaftsteile und tiefenräumliche Staffelungen ausdifferenzieren und somit ein Potenzial verwirklichen, wie es Cozens ganz ähnlich für seine Blots vorsieht. Dieses Verfahren ist so einzigartig, dass eine direkte Vorbildwirkung von Segers' Grafikproduktion für Cozens' Blot-Methode in Erwägung gezogen werden sollte.

Die hier getroffenen Mutmaßungen können über Andeutungen nicht hinausgehen. Vieles spricht dafür, dass die Blot-Methode mit Erscheinungsformen der reichhaltigen visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts in Verbindung steht, die an der Grenze oder außerhalb traditioneller künstlerischer Betätigung angesiedelt sind und daher nicht angemessen berücksichtigt wurden. In dieser Kultur, die das Ungewöhnliche und Exzentrische zu schätzen lernte und die Wildnis als erhabenes Spektakel in das ästhetisch Zulässige einspeiste, konnte ein Werk wie das von Hercules Segers zu neuen Ehren und einer späten Wirkung kommen. Genauere Zusammenhänge herzustellen bedarf allerdings einer eingehenderen Untersuchung und muss daher einer weiterführenden Arbeit vorbehalten bleiben.

LITERATURLISTE:

Ackermann, Marion/Friedel, Helmut [Hrsg.], Kat. *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern-Ruit 2001.

Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich, Kat. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 1. September 1987 bis 17. April 1988, Weinheim 1987.

Andersen, Jorgen, „Giant Dreams. Piranesi's Influence in England“, in: *English Miscellany. A Symposium of History, Literature and the Arts*, Nr. 3 (1952), S. 49-59.

Andrews, Malcolm, *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Cal., 1989.

Apgar, Garry, *L'Art singulier de Jean Huber. Voir Voltaire*, Paris 1995.

Apgar, Garry, „Silhouette“, in: *The Dictionary of Art* (1996), Bd. 28, S. 713 f.

Asfour, Amal/Williamson, Paul, „On Reynold's Use of de Piles, Locke, and Hume in His Essays on Rubens and Gainsborough“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 60 (1997), S. 215-229.

Baxandall, Michael, *Shadows and Enlightenment*, New Haven [u.a.] 1995.

Bell, Janis Callen, „Chiaroscuro“, in: Turner, Jane [Hrsg.], *The Dictionary of Art*, New York 1996, Bd. 6, S. 569-571.

Bermingham, Ann, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Conn., [u.a.] 2000.

Bernard, Édina, „Alexander Cozens (1717-86): Imaginaire, Théorie et Modernité dans l'Art du XVIIIe Siècle en Angleterre“, in: *Etudes Anglaises*, Bd. 41, Nr. 4 (Okt.-Dez. 1988), S. 450-464.

Biesalski, Ernst, *Scherenschnitt und Schattenriß. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*, München 1978.

Bohls, Elizabeth A., „Disinterestedness and denial of the particular: Locke, Adam Smith, and the subject of aesthetics“, in: Paul Mattick [Hrsg.], *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge [u.a.] 1993, S. 16-51.

Böhme, Hartmut, „Die Hermetische Ikonologie der vier Elemente“, in: Kat. *MEDIALE HAMBURG* 1993, Hamburg 1993, S. 84-97; abrufbar unter ULR: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/ikonologie.html> (12.11.2012).

Braun, Peter, *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*, München 2007.

Brewer, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London 1997.

Burke, Joseph, *The Oxford History of English Art*, Vol. IX: *English Art 1714-1800*, London 1976.

Busch, Werner, „Alexander Cozens' 'blot'-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft“, in: Wunderlich 1995, S. 209-228.

Busch, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

Busch, Werner, „Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff“, in: Sabine Schulze [Hrsg.], *Kat. Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994, S. 485-497.

Busch, Werner [Hrsg.], *Landschaftsmalerei*, Reihe: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 3, Berlin 1997.

Cain, Hans-Ulrich/Müller, Hans-Peter/Schmidt, Stefan [Hrsg.], *Kat. Faszination der Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa*, Leipzig 2004.

Cramer, Charles A., „Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature“, in: *The Art Bulletin*, März 1997, S. 112-129.

Damrosch, Leo, „Generality and particularity“, in: H. B. Nisbet/Claude Rawson [Hrsg.], *The Cambridge History of Literary Criticism*, Bd. 4: *The Eighteenth Century*, Cambridge 1997, S. 381-393.

Denk, Claudia, „Jean Huber und Voltaire - Die Silhouette als Kunststück und Medium der Inszenierung“, in: Ackermann/Friedel 2001, S. 25-34.

Ditzinger, Thomas, *Illusionen des Sehens. Eine Reise durch die fantastische Welt der optischen Wahrnehmung*, München 1997.

Elledge, Scott, „The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity“, in: *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, Bd. 62 (März 1947), S. 147-182.

Eversberg, Gerd, „'Ombres chinoises'. Zur Geschichte eines Medienspektakels seit dem siebzehnten Jahrhundert“, in: Segeberg 1996, S. 45-67.

Frey, Dagobert, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart [u.a.] 1942.

Frost, Amy, „Big Spenders: The Beckford's and Slavery. Jamaican sugar plantations and African slaves were the source of the Beckford family's wealth“ (Artikel vom 6.3.2007); URL: http://www.bbc.co.uk/wiltshire/content/articles/2007-/03/06/abolition_fonthill_abbey_feature.shtml (Stand: 15.11.2012).

Gockel, Bettina, „Gemalte Sehweisen. Sehen in Kunst, Ästhetik und Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Gabriele Dürbeck/Bettina Gockel/Susanne B. Keller [Hrsg.], *Wahrnehmung der Natur - Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 199-219.

Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, London 1996.

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990.

Haverkamp Begemann, Egbert, *Hercules Segers. The Complete Etchings*, Amsterdam [u.a.] 1973.

Hick, Ulrike, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999.

Hochberg, Julian, „Perception: I. Color and Shape“, in: *Woodworth & Schlosberg's Experimental Psychology*, London 1972, S. 395-474.

Hofmann, Werner, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1987.

Hofmann, Werner, „Turner und die Landschaft seiner Zeit“, in: ders. [Hrsg.], *Kat. William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle 19. Mai bis 18. Juli 1976, München 1976, S. 29-53.

Holländer, Hans, „Piranesi Carceri. Capriccio und Kalkül“, in: Mai/Rees 1998, S. 97-112.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 2001.

Janecke, Christian, *Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung*, Nürnberg 1995.

Janson, Horst Woldemar, „Chance Images“, in: Wiener, Philip P. (Hrsg.), *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York 1973, Bd. 1, S. 340-353. Volltext unter: <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaBook/tei/DicHist1.xml;chunk.id=dv1-47;toc.depth=1;toc.id=dv1-47;brand=default> (abgerufen am 6.11.2012).

Klein, Jürgen, „Schrecken und Geschichtlichkeit bei Giovanni Battista Piranesi: Aspekte architektonischer Imagination in der englischen Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts“, in: ders., *Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M. 2005, S. 67-99.

Klemun, Marianne, „Naturwissenschaftliche und kulturelle Aneignung von Naturgewalten - am Beispiel des Wasserfalls und dessen kultureller Transformationen“, in: Franz M. Eybl/H. Heppner/Alois Kernbauer [Hrsg.], *Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung. Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert*, Jahrbuch der Österr. Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 14.-15. Bd., Wien 2000, S. 89-118.

Langen, August, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934.

Lebensztejn, Jean-Claude „En blanc et noir“, in: *Macula*, Nr. 1 (1976), S. 4-13.

Lebensztejn, Jean-Claude, „In Black and White“, in: Norman Bryson [Hrsg.], *Caligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge [u.a.] 1988, S. 131-153.

Lebensztejn, Jean-Claude, *L'art de la tache. Introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens*, Épinal 1990.

MacKechnie, Sue, *British Silhouette Artists and their Work. 1760 – 1860*, London 1978.

Mai, Ekkehard/Rees, Joachim [Hrsg.], *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998.

Maillet, Arnaud, *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York 2004.

Makarius, Michel, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004.

Manwaring, Elizabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, London 1965.

Marschall, Isabelle von, „Bei Licht gesehen. Zur Popularisierung des Newtonschen Sehkonzepts und dessen Folgen für die Aquarellmalerei“, in: Schneider 2008, S. 471-478.

Mayor, A. Hyatt, „A Modern Artist of the Eighteenth Century“, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Neue Serie, Bd. 12, Nr. 4 (Dezember 1953), S. 100-104.

Metken, Sigrid, *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München 1978.

Michasiw, Kim Ian, „Nine Revisionist Theses on the Picturesque“, in: *Representations* 38 (Frühling 1992), S. 76-100.

Miller, Norbert, *Fonthill Abbey. Die dunkle Welt des William Beckford*, München 2012.

Müller, Hans-Peter, „`Im Schatten ward sein Daseyn aufgefangen´ (Schiller) - Das Wahrheits- und Abstraktionspotential im Umriß des Schattens“, in: Cain/Müller/Schmidt 2004, S. 27-32.

NN, „Papercut“, in: *The Dictionary of Art* (1996), Bd. 24, S. 56 f.

Oesterle, Günter, „Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik“, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle [Hrsg.], *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, S. 27-58 (29 und 36)

Oppé, Adolf Paul, „A Roman Sketch-Book by Alexander Cozens“, in: *The Walpole Society*, Bd. XVI (1927-28), S. 81-93, Tafeln XIV-XXII.

Oppé, Adolf Paul, *Alexander & John Robert Cozens. With a reprint of Alexander Cozens' "A New Method of assisting the invention in drawing original Compositions of Landscape"*, London 1952.

Oppé, Adolf Paul, Kat. *Drawings and Paintings by Alexander Cozens*, London 1946.

Paulson, Ronald, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975.

Pfisterer, Ulrich [Hrsg.], *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002.

Rauchensteiner, Meinhard, „Dein Körper, diese Karte, mein Herz. Johann Caspar Lavaters analytische Anthropologie“, in: Gerda Mraz/Uwe Schögl [Hrsg.], *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 172-181.

Rebel, Ernst, *Druckgrafik. Geschichte, Fachbegriffe*, Stuttgart 2003.

Roethlisberger, Marcel, „The Prints of Gerhardt Janssen“, in: *Print Quarterly*, Bd. IV, Nr. 3 (Sept. 1987), S. 288-295.

Rosenberg, Raphael/Hollein, Max [Hrsg.], Kat. *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 6. Oktober 2007 - 6. Januar 2008, München 2007.

Schmölders, Claudia, „Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse“, in: Ackermann/Friedel 2001, S. 37-41.

Schneider, Reto U., „Das Experiment – Der freie Unwille. Benjamin Libet will selbst nicht glauben, was sein Experiment nahelegt: Der freie Wille ist eine Illusion“, in: *NZZ Folio* 04/02; Volltext unter URL: <http://www.nzzfolio.ch/www-/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/3b8c7074-a4c6-4d96-b1fa-492c84951a24.aspx> (20.11.2012).

Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1990.

Sloan, Kim, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven/London 1986.

Sloan, Kim, „A new chronology for Alexander Cozens. Part I: 1717-59“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 127 (Februar 1985), S. 70-75.

Sloan, Kim, „A new chronology for Alexander Cozens. Part II: 1759-86“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 127 (Juni 1985), S. 354-363.

Stadler, Ulrich, „Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*“, in: Claudia Schmölders (Hrsg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996, S. 77-92.

Stafford, Barbara Maria, „Bare versus Prismatic Style: Newton, Piranesi and Eighteenth-Century Theories of Abstraction in Art and Science“, in: Frederick Burwick/Jürgen Klein (Hrsg.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam [u.a.] 1996, S. 335-356.

Stafford, Barbara Maria, *Body criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Mass. [u.a.] 1991.

Stafford, Barbara Maria, „‘Fantastic’ Images: From Unenlightening to Enlightening ‘Appearances’ Meant to Be Seen in the Dark“, in: Frederick Burwick/Walter Pape [Hrsg.], *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, Berlin [u.a.] 1990, S. 158-179.

Stafford, Barbara Maria, „From ‘Brilliant Ideas’ to ‘Fitful Thoughts’: Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-Century Art“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 48 (1985), S. 329-363.

Stafford, Barbara Maria, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam [u.a.] 1998.

Stafford, Barbara Maria, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760 – 1840*, Cambridge, Mass. [u.a.], 1984.

Stanzel, Franz K., „Das Bild der Alpen in der Englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd. 14 (1964), S. 121-138.

Stoichiță, Victor Ieronim, „Johann Caspar Lavater’s *Essay on Physiognomy* and the Hermeneutics of Shadow“, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 31: „The Abject“ (Frühling 1997), S. 128-138.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

- Turner, Jane [Hrsg.], *The Dictionary of Art*, 34 Bde., New York 1996.
- Vogel, Juliane, „Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison“, in: Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler [Hrsg.], *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 141-159.
- Wagner, Monika, „Das Gletschererlebnis - Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus“, in: Götz Großklaus/Ernst Oldemeyer [Hrsg.], *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe 1983, S. 235-263.
- Wegmann, Peter, „Felix Meyer und Caspar Wolf. Anfänge der malerischen Entdeckung der Alpen“, in: *Gesnerus*, Bd. 49 (1992), S. 323-340.
- Williamson, Tom, *Polite Landscapes. Gardens and Society in Eighteenth-Century England*, Stroud, Glos., 1995.
- Wilton, Andrew [Hrsg.], Kat. *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, Yale Centre for British Art, New Haven, Ct., 1980.
- Zaunschirm, Thomas, „Die Farben Schwarz“, in: ders. [Hrsg.], Kat. *Die Farben Schwarz*, Landesmuseum Joanneum Graz, 28.5. bis 10.10.1999, Graz 1999, S. 145-229.

QUELLEN:

- Berkeley, George, *Versuch über eine neue Theorie des Sehens* (1709), auszugsweise in: Konersmann 1997, S. 131-156 (Deutsch von Wolfgang Breidert).
- Bourrit, Marc-Théodore/Reichard, Heinrich-August-Ottokar, *Herrn Bourrit Schilderung seiner Reise nach den Savoyischen Eisgebirgen*, 2 Bde., Gotha 1775; eingescannt abrufbar bei Google Books (Stand: 27.11.2012).
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle générale et particulière, supplément*, 4. Bd., 1777; eingescannt abrufbar unter URL: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37263298r> (Stand: 6.11.2012).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford 1987.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an Introductory Discourse concerning Taste, and several other Additions. A New Edition* (1757), London 1787; eingescannt abrufbar bei Google Books (Stand: 6.11.2012).
- Burke, Edmund, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989.
- Cheselden, William, „An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost His Sight so Early, That He Had no Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch'd between 13 and 14 Years of Age. By Mr. Will. Chesselden, F. R. S. Surgeon to Her Majesty, and to St. Thomas's Hospital“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Bd. 35 (1727-1728), S. 447-450; eingescannt abrufbar unter URL: <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/35/399-406/447.full.pdf+html> (Stand: 6.11.2012).

Cheselden, William, *Osteographia, or the Anatomy of the Bones*, London 1733.

Cozens, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, in: Oppé 1952, S. 165-187; Lebensztejn 1990, S. 467-484.

Cozens, Alexander, *Essay to Facilitate the Inventing of Landscips, Intended for Students in the Art*, London 1759, in: Sloan 1985b, Abb. 6-18 (S. 354, 357 f) und Appendix A (S. 360).

Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph, *L'histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie, dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages*, Paris 1742; eingescannt abrufbar unter URL: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=-/coll13&CISOPT=48601&REC=1> (Stand: 4.12.2012).

Fludd, Robert, *Utriusque Cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim 1617-1619; abrufbar unter URL: <http://billheidrick.com-/Orpd/RFludd/> (Stand: 12.11.2012).

Goethe, Johann Wolfgang, *Schriften zur Kunst und Literatur*, herausgegeben von Harald Steinhausen, Stuttgart 1999.

Hamilton, William, *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies, as they have been communicated to the Royal Society of London*, 2 Bde., Neapel 1776; eingescannt abrufbar unter URL: <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/landingpage-/collection/cpo> (Stand: 29.11.2012).

Herrliberger, David, *Neue und vollstaendige Topographie der Eydgnossschaft, in welcher die in den Dreyzehen und zugewandten auch verbündeten Orten und Landen dermal befindliche Städte, Bischthümer, Stifte, Klöster, Schlösser, Amts-Häuser, Edelsitze, und Burgstätte: Dessgleichen die zerstörte Schlösser, seltsame Natur-prospecte, Gebirge, Bäder, Bruggen, Wasser-Fälle, u. beschrieben, und nach der Natur oder bewahrten Originalien perspectivisch und kunstmässig in Kupfer gestochen, vorgestellt werden*, 2 Bde., Zürich 1754-1758; eingescannt abrufbar unter URL: <http://doc.rero.ch/record/16804> (Stand: 6.11.2012).

Hooke, Robert, *Micrographia: or, Some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses*, London 1667.

Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language, in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers. To which are prefixed, a History of the Language, and an English Grammar*, 2 Bde., 6. Auflage, London 1785; eingescannt abrufbar bei Google Books (Stand: 6.11.2012).

Johnson, Samuel, *The Works of the English Poets, from Chaucer to Cowper; including the series edited, with prefaces, biographical and critical, by Dr. Samuel Johnson: and the most approved translations*, 21 Bde., Bd 10: Hughes, Sheffield, Prior, Congreve, Blackmore, Fenton, Gay; London 1810; eingescannt abrufbar bei Google Books (Stand: 6.11.2012).

Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bde., Winterthur 1775-78; eingescannt abrufbar unter untenstehenden URLs (Stand: 6.11.2012):

Bd. 1 (1775): <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=/coll8&CISOPTR=6964>
Bd. 2 (1776): <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=/coll8&CISOPTR=7377>
Bd. 3 (1777): <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=/coll8&CISOPTR=7852>
Bd. 4 (1778): <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=/coll8&CISOPTR=5288>

Le Cat, Claude Nicholas, "A Monstrous Human Foetus, Having Neither Head, Heart, Lungs, Stomach, Spleen, Pancreas, Liver, nor Kidnies. By Claude, Nicholas Le Cat, M. D. Professor and Demonstrator Royal in Anatomy and Surgery; Perpetual Secretary to the Academy of Sciences at Rouen, F. R. S. &c. Translated from the French, by Michael Underwood, Surgeon to the British Lyingin Hospital, in London", in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Bd. 57 (1767), S. 1-20; eingescannt abrufbar unter permanenter URL: <http://www.jstor.org/stable/105926> (Stand: 9.1.2013).

Reynolds, Joshua, *Seven Discourses On Art*; Volltext abrufbar unter URL: <http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-1.html> (Stand: 18.1.2013).

Sterne, Laurence, *Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman. Aus dem Englischen übersetzt von Otto Weith*, Stuttgart 1995.

INTERNET:

British Museum, London, Online-Datenbank; URL: http://www.britishmuseum.org/research-/search_the_collection_database.aspx (Stand: 6.11.2012).

Encyclopédie de Diderot et d'Alembert; URL: <http://www.alembert.fr/index.php> (Stand: 6.11.2012).

Goethezeitportal. Informationen über Goethe und die Kunst und Kultur der Goethezeit; URL: <http://www.goethezeitportal.de/> (Stand: 15.1.2013).

Philosophical Transactions of the Royal Society, vollständig abrufbar unter URL: <http://rstl.royalsocietypublishing.org/> (Stand: 6.11.2012).

VIATICALPES. Les images des Alpes dans les récits de voyage de la Renaissance au XIXe siècle; URL: <http://www.unil.ch/viatICALpes> (Stand: 6.11.2012).

Victoria & Albert Museum, London, Online-Datenbank; URL: <http://collections.vam.ac.uk/> (Stand: 6.11.2012).

BILDTEIL



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafeln 1 bis 8: Blots, Aquatinta, jeweils 240 x 315 mm, Tate Gallery, London (T03169 bis T03176)

Abbildungen © Tate Gallery, London; Online-Datenbank der Tate Gallery; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>

Tafel 1: „Part of the edge or top of a hill or mountain“

Tafel 3: „Groups of objects on one hand, and a flat on the other“

Tafel 5: „A narrow flat, (...) bounded by a narrow range of groups of objects“

Tafel 7: „A high fore-ground“

Tafel 2: „The tops of hills or mountains“

Tafel 4: „A flat of a circular form, bounded by groups of objects“

Tafel 6: „A single or principal object, opposed to the sky; (...) or a group of objects“

Tafel 8: „A water-fall“



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafeln 9 bis 16: Blots, Aquatinta, jeweils 240 x 315 mm, Tate Gallery, London (T03177 bis T03184)

Abbildungen © Tate Gallery, London; Online-Datenbank der Tate Gallery; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>

Tafel 9: „Two hills, mountains, or rocks, near each other“

Tafel 11: „Objects, or groups of objects, placed alternately on both hands“

Tafel 13: „A hollow or bottom“

Tafel 15: „A landscape of a moderate extent (...), the objects or groups placed irregularly“

Tafel 10: „A track, (...) bounded by groups of objects“

Tafel 12: „A flat bounded on all sides by groups of objects“

Tafel 14: „A close or confined scene, with little or no sky“

Tafel 16: „An extensive country, with no predominant part or object“



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafeln 37 bis 43: Grafiken zur Demonstration der Blot-Methode, jeweils 24 x 31,5 cm, Tate Gallery, London
(T11484 bis T11486; T11633 bis T11636)

Abbildungen © Tate Gallery, London; Online-Datenbank der Tate Gallery; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>

Tafel 38: Skizze nach Tafel 37, Aquatinta

Tafel 37: Blot, Aquatinta

Tafel 39: Zeichnung nach Tafel 37, Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung: William Pether

Tafel 40: Aquatinta

Tafel 41: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung: William Pether

Tafel 42: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung: William Pether

Tafel 43: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung: William Pether



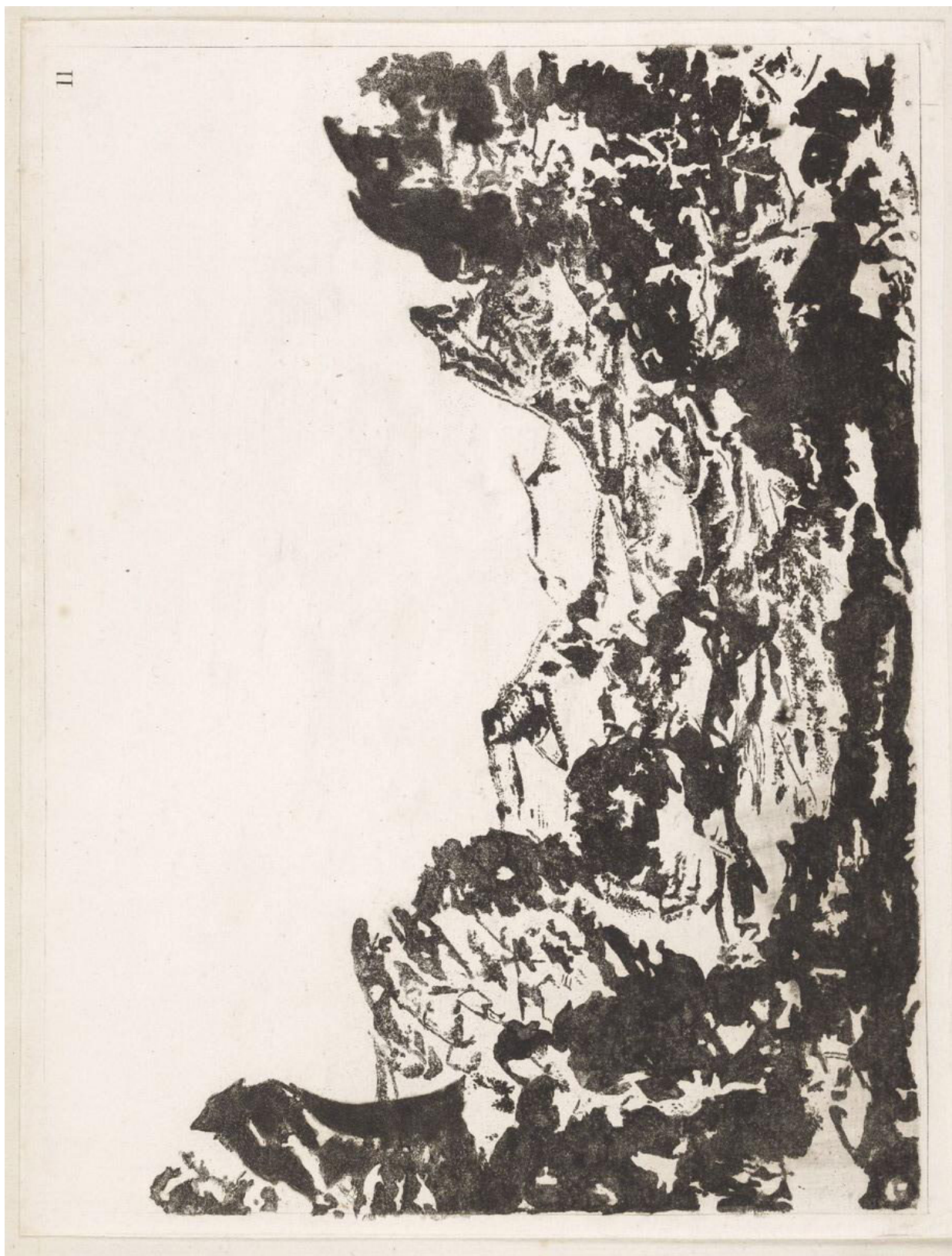
Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 1: Blot, Aquatinta, 240 x 315 mm, British Museum, London (Inv.nr. 1920,0512.100)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 10: Blot, Aquatinta, 240 x 315 mm, British Museum, London (Inv.nr. 1920,0512.109)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 11: Blot, Aquatinta, 240 x 315 mm, British Museum, London (Inv.nr. 1920,0512.110)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



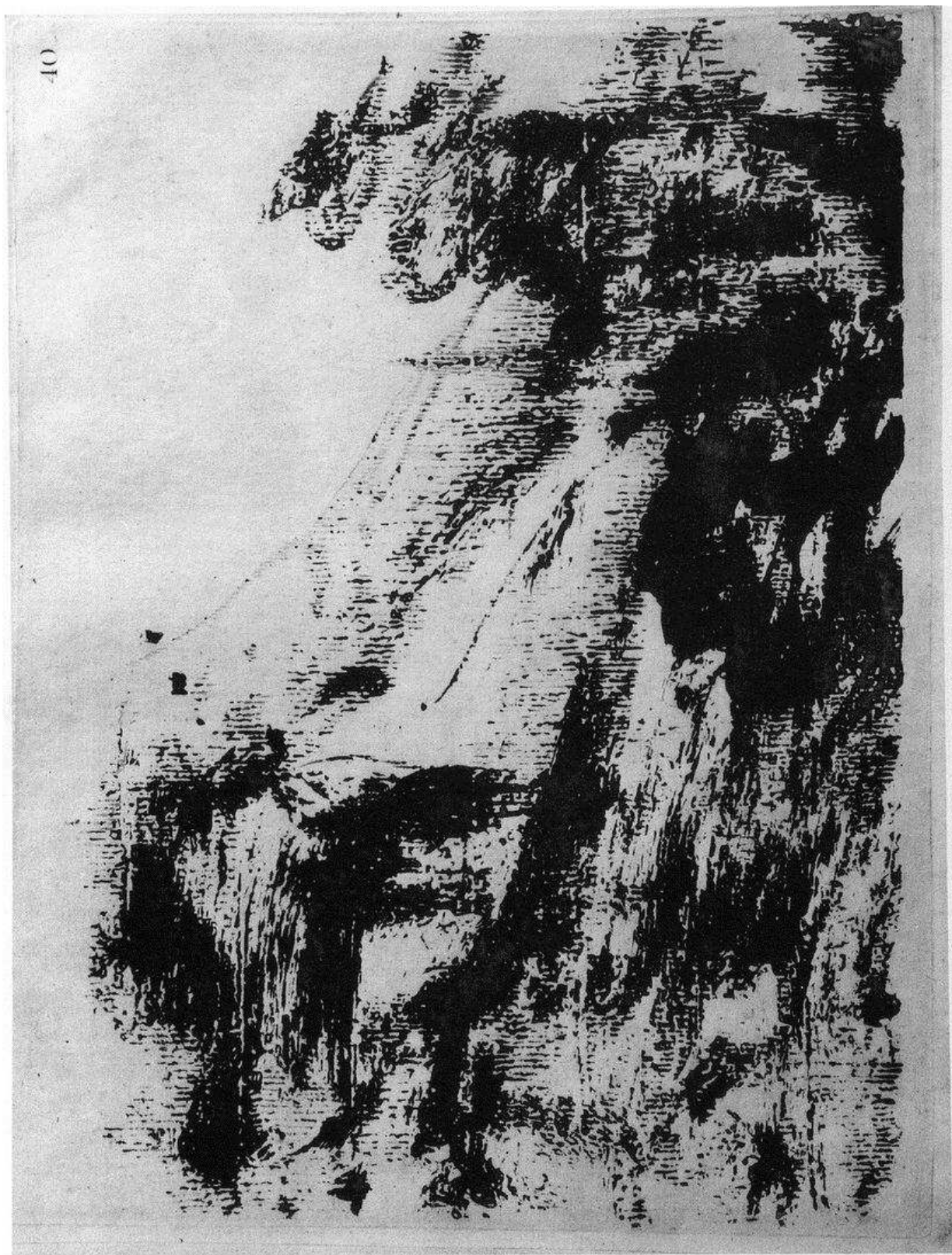
Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 37: Blot, Aquatinta, 239 x 312 mm, British Museum, London (Inv.nr. 1920,0512.121)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
 Tafel 39: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung durch William Pether, 240 x 315 mm,
 British Museum, London (Inv.nr. 1862,1108.216)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



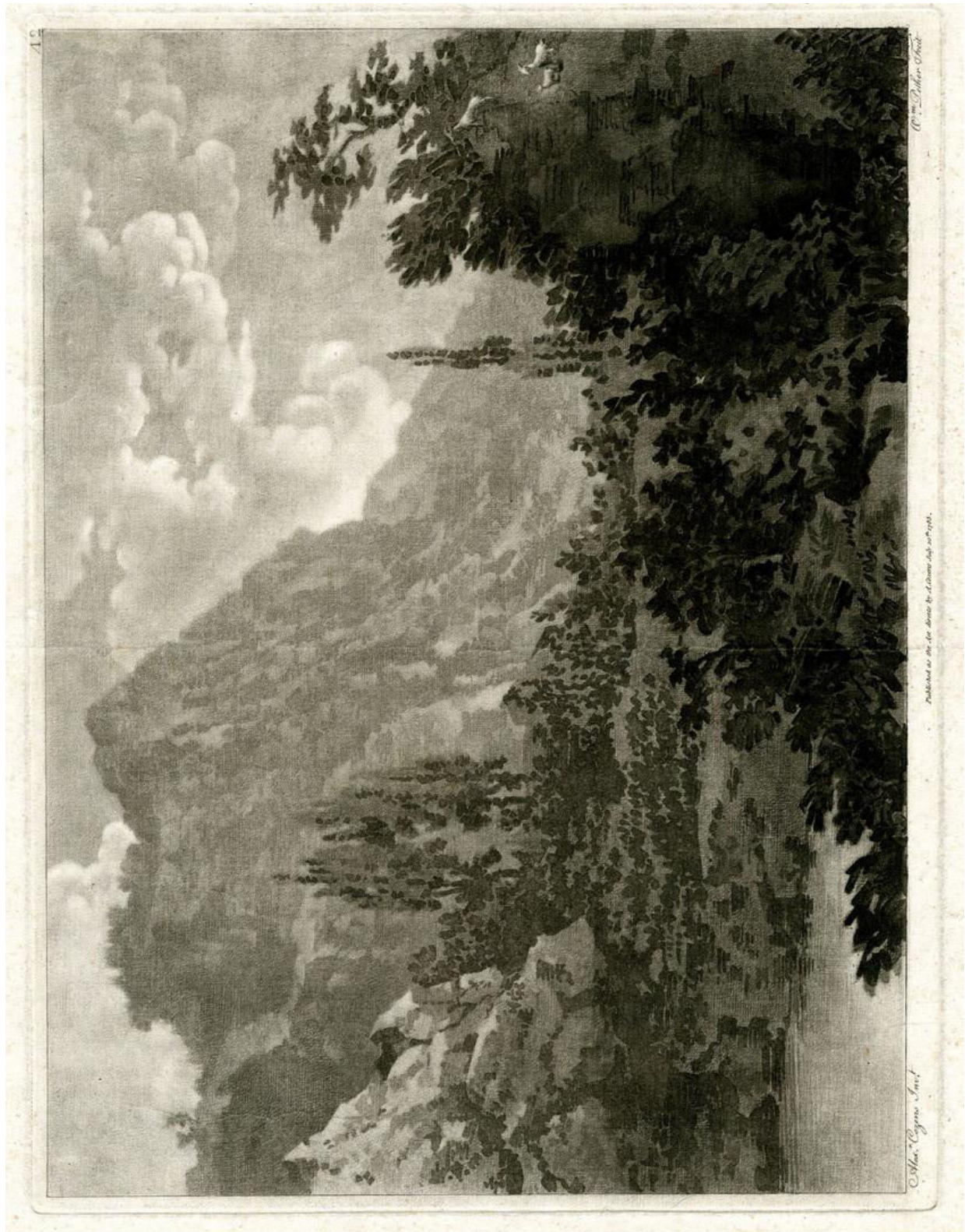
Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 40: Aquatinta, 240 x 315 mm, British Museum, London

Abbildung aus: Lebensztejn 1990, Tafel 25



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
 Tafel 41: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung durch William Pether, 240 x 315 mm,
 British Museum, London (Inv.nr. 1867,1214.464)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



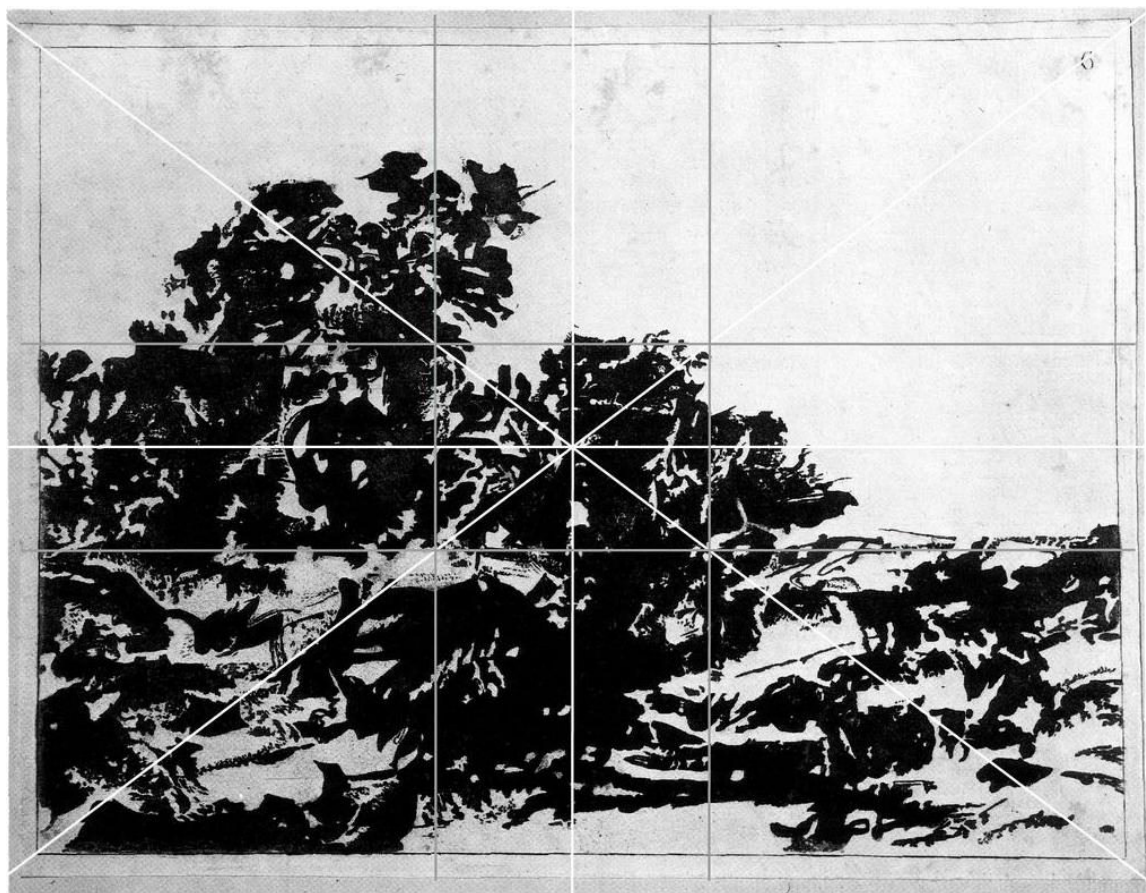
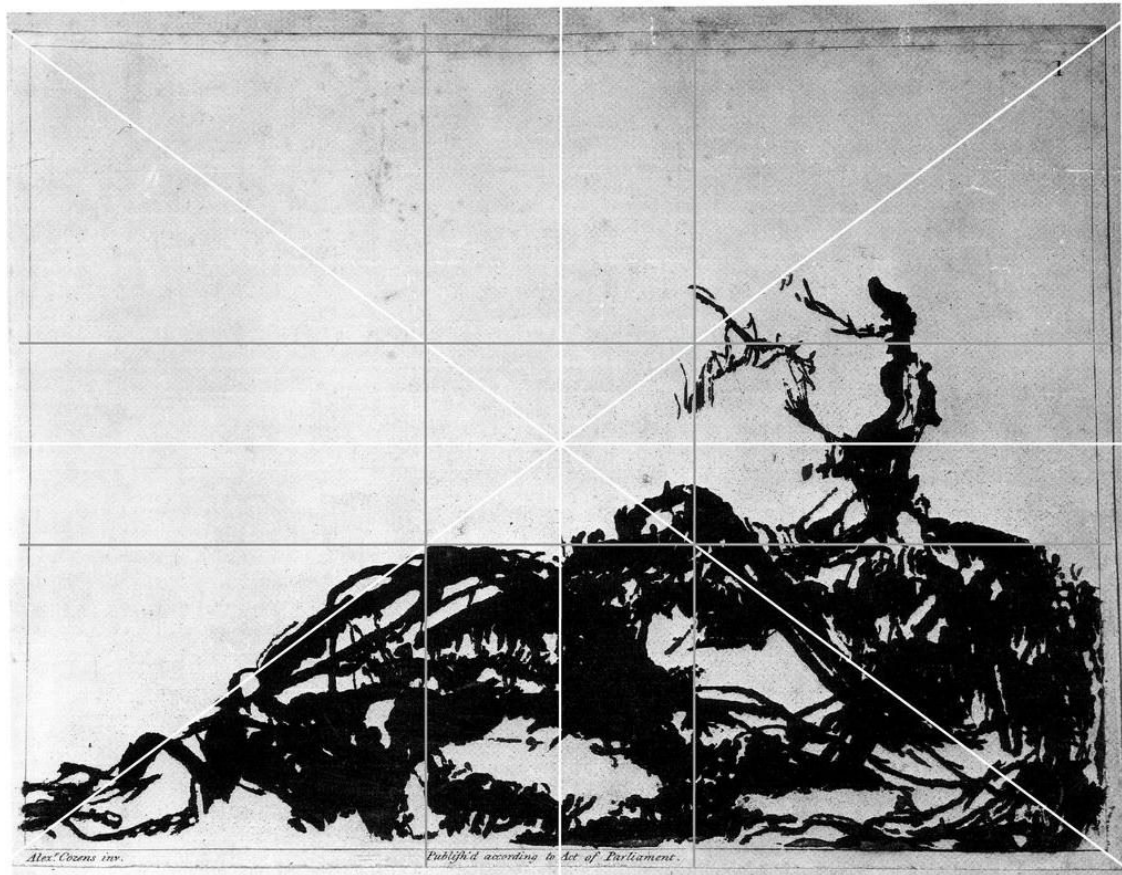
Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
 Tafel 42: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung durch William Pether, 240 x 315 mm,
 British Museum, London (Inv.nr. 1867,1214.464)

Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx

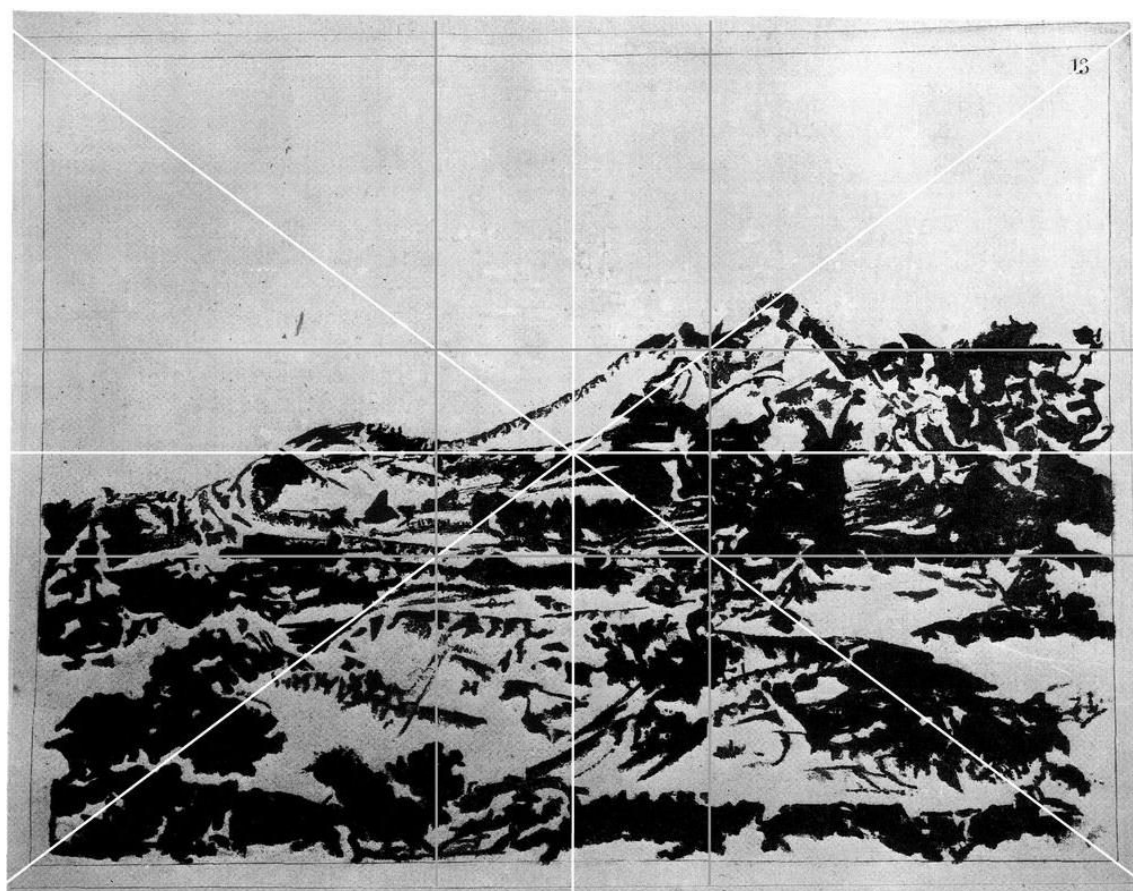
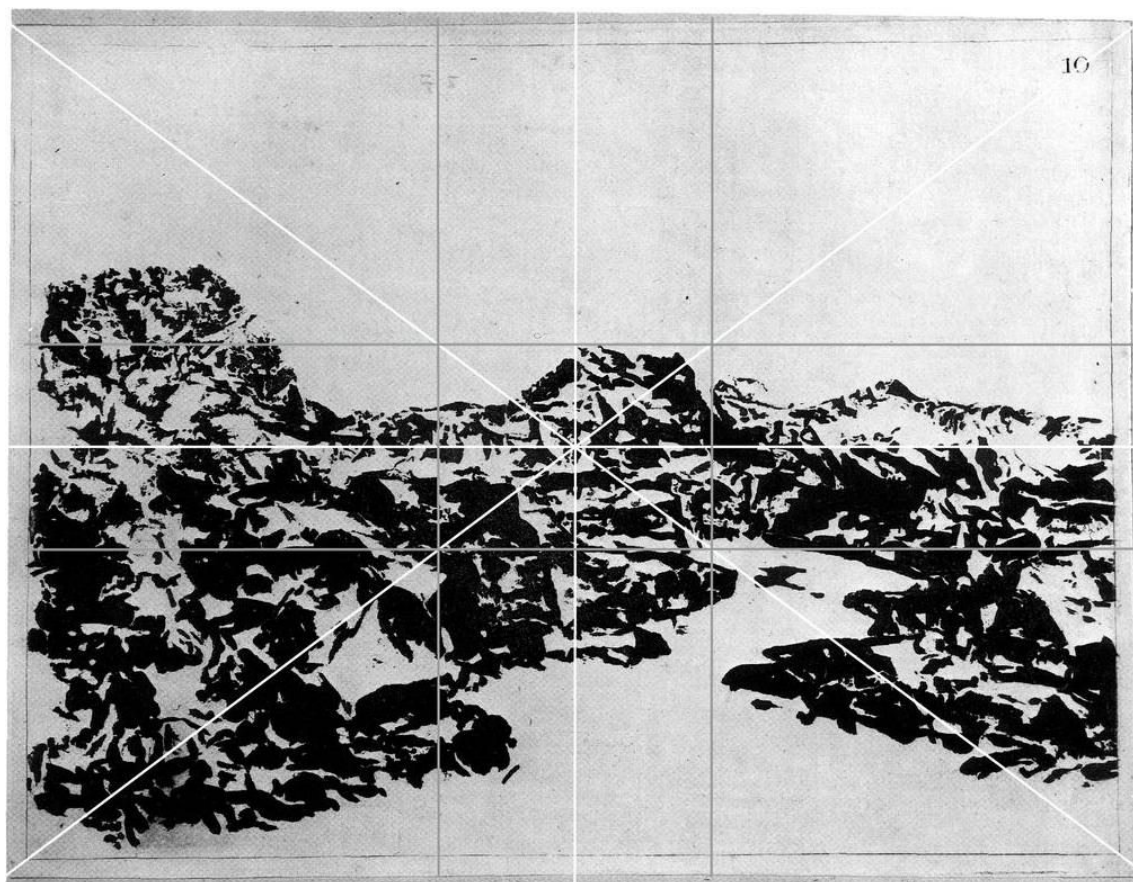


Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
 Tafel 43: Aquatinta mit Mezzotinto, Ausführung durch William Pether, 240 x 315 mm,
 British Museum, London (Inv.nr. 1862,1108.218)

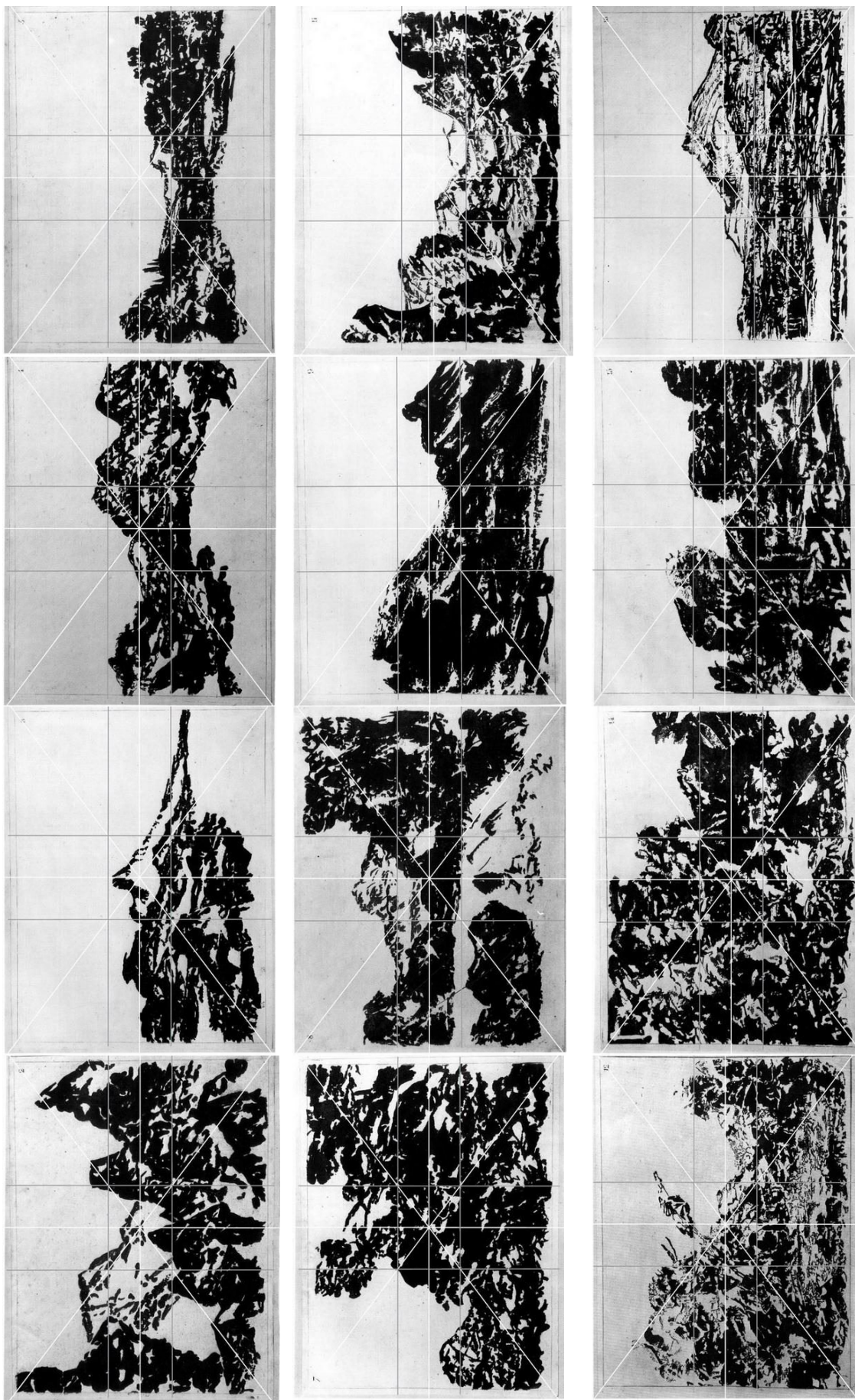
Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



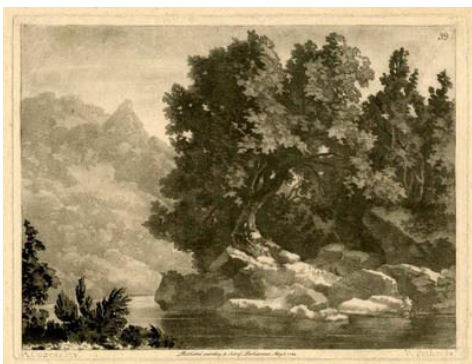
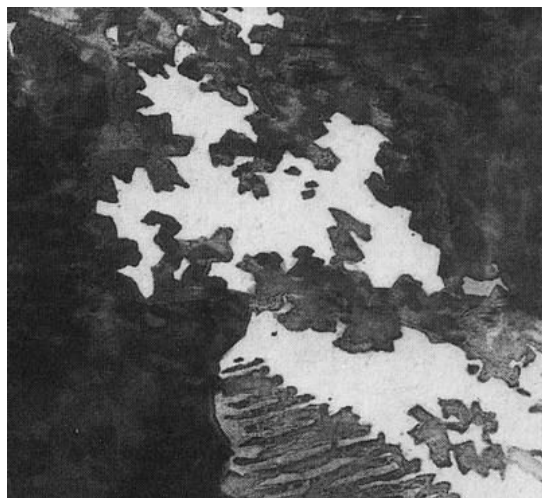
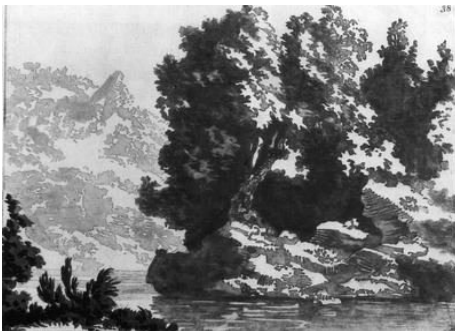
Alexander Cozens, *New Method*, Blot-Grafiken Nr. 1 und 6
 eingezeichnete Linien: Diagonalen, Mittellinien horizontal und vertikal, Goldener Schnitt je zweimal horizontal und vertikal
 Dank an Hans-Jürgen Poetz; verwendete Abbildungen aus: Lebensztejn 1990, Tafeln 1 und 6



Alexander Cozens, *New Method*, Blot-Grafiken Nr. 10 und 13
 eingezeichnete Linien: Diagonalen, Mittellinien horizontal und vertikal, Goldener Schnitt je zweimal horizontal und vertikal
 Dank an Hans-Jürgen Poetz; verwendete Abbildungen aus: Lebensztejn 1990, Tafeln 10 und 13



Alexander Cozens, *New Method*, Blot-Grafiken Nr. 2-5, 7-9, 11, 12, 14-16
 eingezeichnete Linien: Diagonalen, Mittellinien horizontal und vertikal, Goldener Schnitt je zweimal horizontal und vertikal
 Dank an Hans-Jürgen Poetz; verwendete Abbildungen aus: Lebensztejn 1990, Tafeln 2-5, 7-9, 11, 12, 14-16



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafeln 37 bis 39: Grafiken zur Demonstration der Blot-Methode + Details (rechtes Drittel, Mitte)

Tafel 37: Blot, Aquatinta, British Museum (wie Tafel VII)
Tafel 38: Skizze nach Tafel 37, Aquatinta, British Museum (Abb. aus: Lebensztejn 1990, Tafel 23)
Tafel 39: Zeichnung nach Tafel 37, Aquatinta mit Mezzotinto (wie Tafel VIII)

Tafel 37: Detail

Tafel 38: Detail

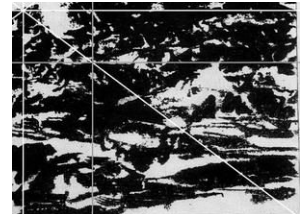
Tafel 39: Detail



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 6: Blot, Aquatinta, 240 x 315 mm (Bild), Tate Gallery, London (Inv.nr. T03174) + Detail

Alexander Cozens, *Landschaft nach Tafel 6*, braune und graue Tusche, 220 x 297 mm,
British Museum, London (Inv.nr. 1941,1213.716) + Detail

Abb. © Tate Gallery, London; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/> (oben) bzw. des British Museum; © Trustees of the British Museum; http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx (unten)



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Tafel 15: Blot, Aquatinta, 237 x 311 mm (Bild), Tate Gallery, London (Inv.nr. T03183) + drei Details

Alexander Cozens, *Landschaft nach Tafel 15*, braune und graue Tusche, 229 x 307 mm,
British Museum, London (Inv.nr. 1949,0411.18) + zwei Details

Abbildungen © Tate Gallery, London; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/> (oben) bzw. des British Museum;
© Trustees of the British Museum; http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx (unten);
Lebensztejn 1990, Tafel 15 (Detail), mit Raster von Kompositionslinien



Alexander Cozens, *Hügel*: Blot und Zeichnung, undatiert

Blot mit schwarzer Tusche auf Papier, 157 x 193 mm; Zeichnung mit brauner Tusche auf lackiertem Papier, 159 x 196 mm
British Museum, Inv.nr. 1951,0714.72 und 1951,0714.73

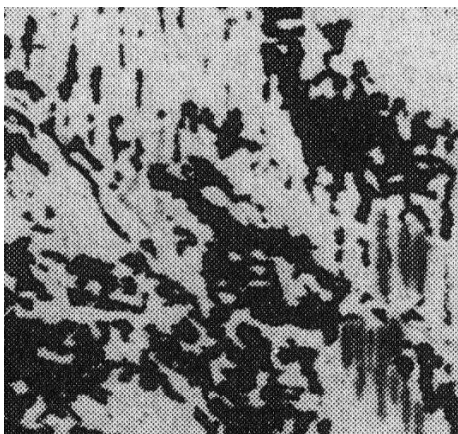
Abbildung © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



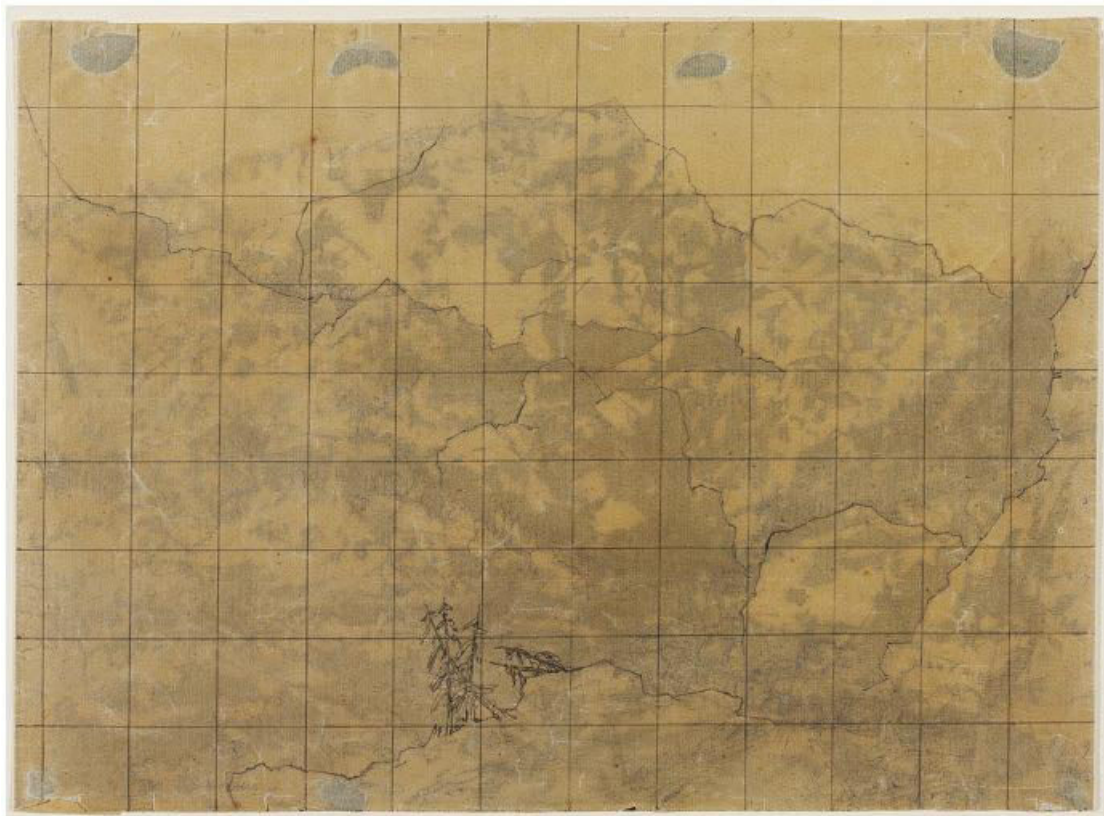
Alexander Cozens, *Hügel*: Blot und Zeichnung (wie Tafel XVII), Details: Ruine



Alexander Cozens, *Hügel*: Blot und Zeichnung (wie Tafel XVII), Details: untere Bildrand



Alexander Cozens, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*
Details von Nr. 40 und 42 (wie Tafeln IX und XI)



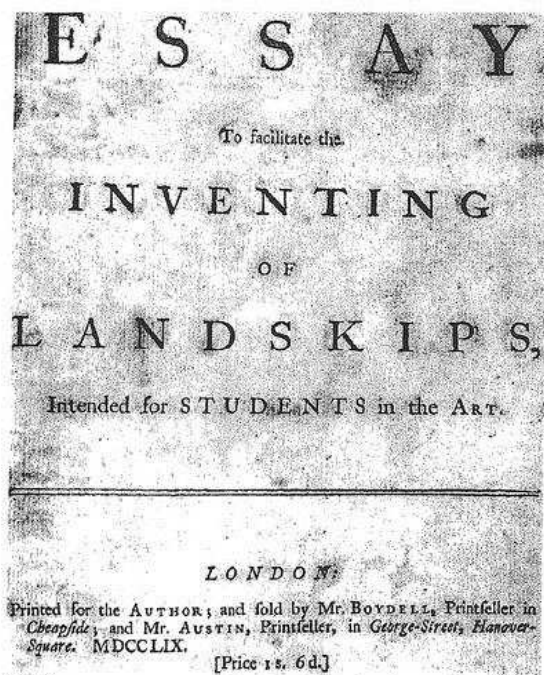
Alexander Cozens, *Hannibal überquert die Alpen*, Blot – Rückseite und Vorderseite

oben: schwarze Tusche auf zerknittertem Papier, 24,1 x 32,9 cm

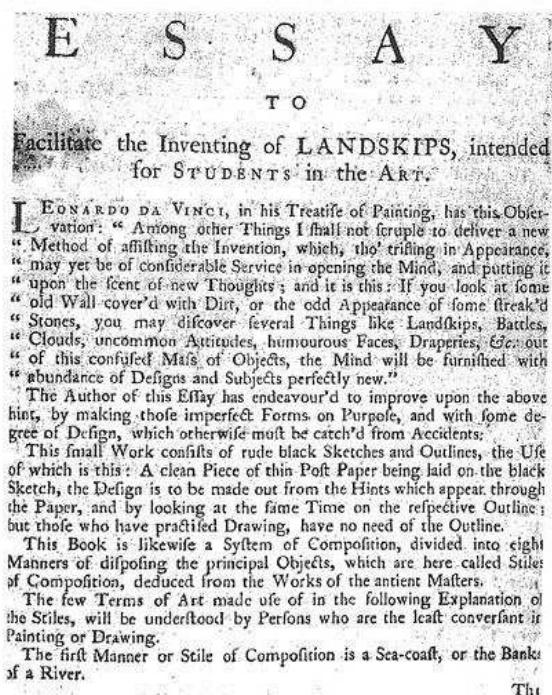
unten: Zeichnung, braune Tinte und Bleistift auf lackiertem Papier, 24,1 x 33 cm

Victoria and Albert Museum, London, Inv.nr. E.243-1925

Abb. © Victoria and Albert Museum, London; Online-Datenbank des Victoria and Albert Museum; <http://collections.vam.ac.uk/>



6. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips...*, title page, by Alexander Cozens. 16.8 by 12.5 cm. (The Hermitage, Leningrad).



7. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips...*, first page of text, by Alexander Cozens. 16.3 by 12 cm. (The Hermitage, Leningrad).

[4]

The second Stile of Composition is a Piece of Ground with a Tree or Group of Trees, (it may be a Piece of broken Ground or Rock) in the fore Part of the Picture, and the Sea for the middle Object.

The third Stile, is the first and second together.

The fourth Stile is chiefly a Group in the Middle-ground.

The fifth Stile is as the fourth, with the Addition of a high Tree or Trees in the Fore-ground.

The sixth Stile, is an extensive Country with high Trees, &c. in the Fore-ground.

The seventh Stile is an Avenue by Land, as a Lane, a Road, a Vista, a perspective Walk, or Grove.

The eighth Stile is an Avenue by Water, that is to say, a River or Rivulet, bounded on each Side by Ground or Trees, so as to produce a Vista in Appearance, with a proper degree of Irregularity.

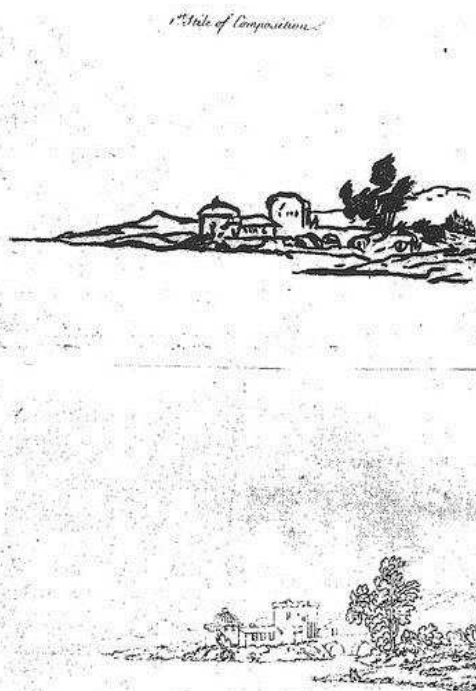
The six first Stiles may be looked upon as Scenes in Nature, and the two last as Avenues or Ways that lead to the Scenes, which in this Sense, should have been first in the Book, but they are placed last, to preserve the Gradation from the simplest to the richest Picture.

It is necessary to give the Practitioner some Directions, tho' in this Place they can be no other than general, for making his own Blots or black Sketches according to the Stiles in this Book. The Method is this: Take a Camel's Hair Brush, as large as can be conveniently used, according to the intended Blo or black Sketch; dip it in Indian Ink dissolved in Water, and with the swiftest Hand make all possible Variety of Shapes and Strokes upon your Paper, confining the Disposition of the Whole to the general Form in the Example which you chuse for your Stile of Composition.

There may be Objections made to the Smallness of the Size of the Examples; but as they were thought sufficient to illustrate the Author's Meaning, and that he intends hereafter to publish another Set of the Stiles, varied from these, larger, and as finish'd Pictures, he hopes it will be admitted as a proper Excuse.

As soon as Time will permit, each of the Designs of this Book, which are made out in Outlines, is intended to be published with Figures, and shaded upon two different Principles, two Outlines of one of the Stiles of Composition belonging to this Book, being shaded upon the two Principles before-mentioned. A Specimen of which may be seen at Mr. BOYDELL's, Printseller, the Corner of Queen-Street, Chesham-Place; and at Mr. AUSTIN's, Printseller, in George-Street, Hanover-Square.

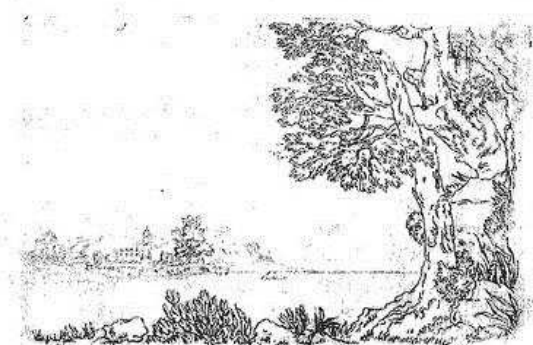
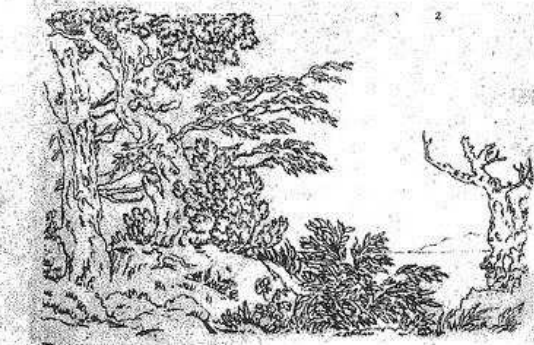
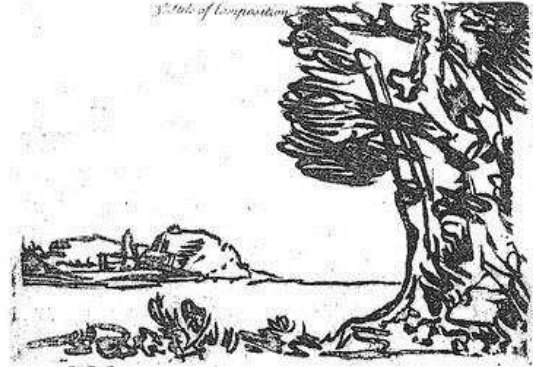
8. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips...*, second page of text, by Alexander Cozens. 18.3 by 13.8 cm. (The Hermitage, Leningrad).



9. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips...*, 1st. Stile of Composition, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).

Alexander Cozens, *Essay to Facilitate the Invention of Landskips, Intended for Students in the Art*, 1759

Abb. aus: Sloan 1985b, S. 354



10. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships...*, 2nd. *Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).

11. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships...*, 3rd. *Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).

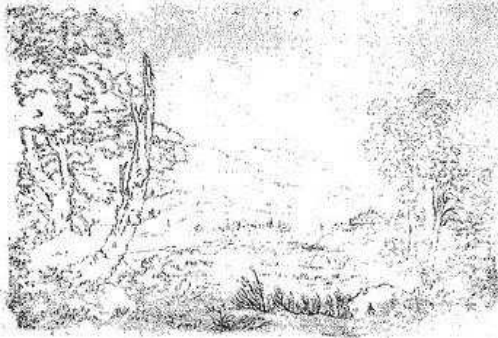
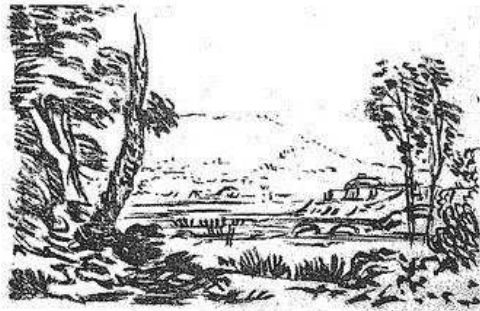


12. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships...*, 4th. *Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).

13. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships...*, 5th. *Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).

Alexander Cozens, *Essay to Facilitate the Invention of Landships, Intended for Students in the Art*, 1759

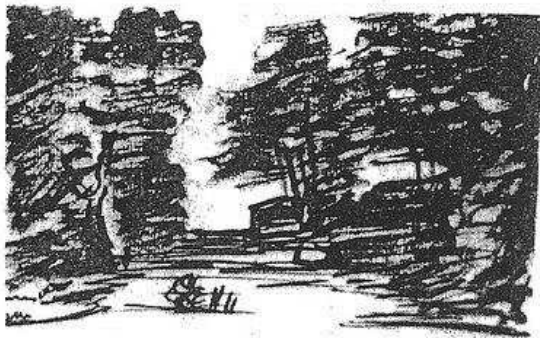
Abb. aus: Sloan 1985b, S. 357



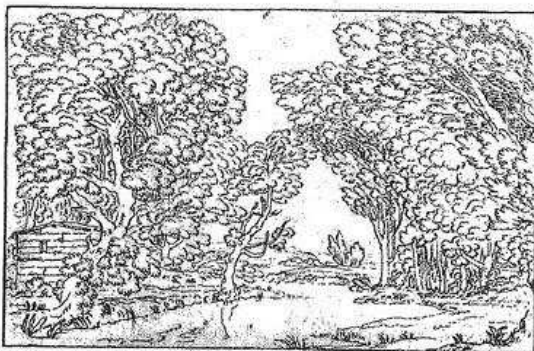
14. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships. . . 6th. Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).



15. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships. . . 7th. Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etchings, approx. 10 by 15 cm. each. (The Hermitage, Leningrad).



16. *River landscape blot*, by Alexander Cozens. Inscribed at top, '8th Stile of Composition'. Ink, approx. 10 by 15 cm. (British Museum, London).



17. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landships. . . 8th. Stile of Composition*, by Alexander Cozens. Etching, 10.2 by 14.5 cm. (Collection The Hon. Christopher Lennox-Boyd, London).

The various Species
OF LANDSCAPE, &c.
In NATURE.

COMPOSITION.

- 1 THE edge of a hill, or mountain, near the eye.
- 2 The tops of hills, or mountains.
- 3 A landscape on one hand, the sea on the other.
- 4 A gulf, or bay.
- 5 Flat ground; or 'water bounded by a narrow assemblage of shapes, or objects, parallel to the eye.
- 6 A single object, or cluster of objects, at a distance.
- 7 A large object, or a cluster of large objects, or more than one of either, near the eye.
- 8 A waterfall.
- 9 Two hills, mountains, or rocks, opposite to each other.
- 10 A track, road, path, river, or extended valley, proceeding forward from the eye.
- 11 Objects, or clusters of objects, placed alternately on both hands.
- 12 A lake, or piece of water.
- 13 A hollow.
- 14 A rock near the eye.
- 15 A composition, not extensive, of various clusters of objects, wherein no object or cluster is predominant.
- 16 A spacious, or extensive landscape.

OBJECTS.

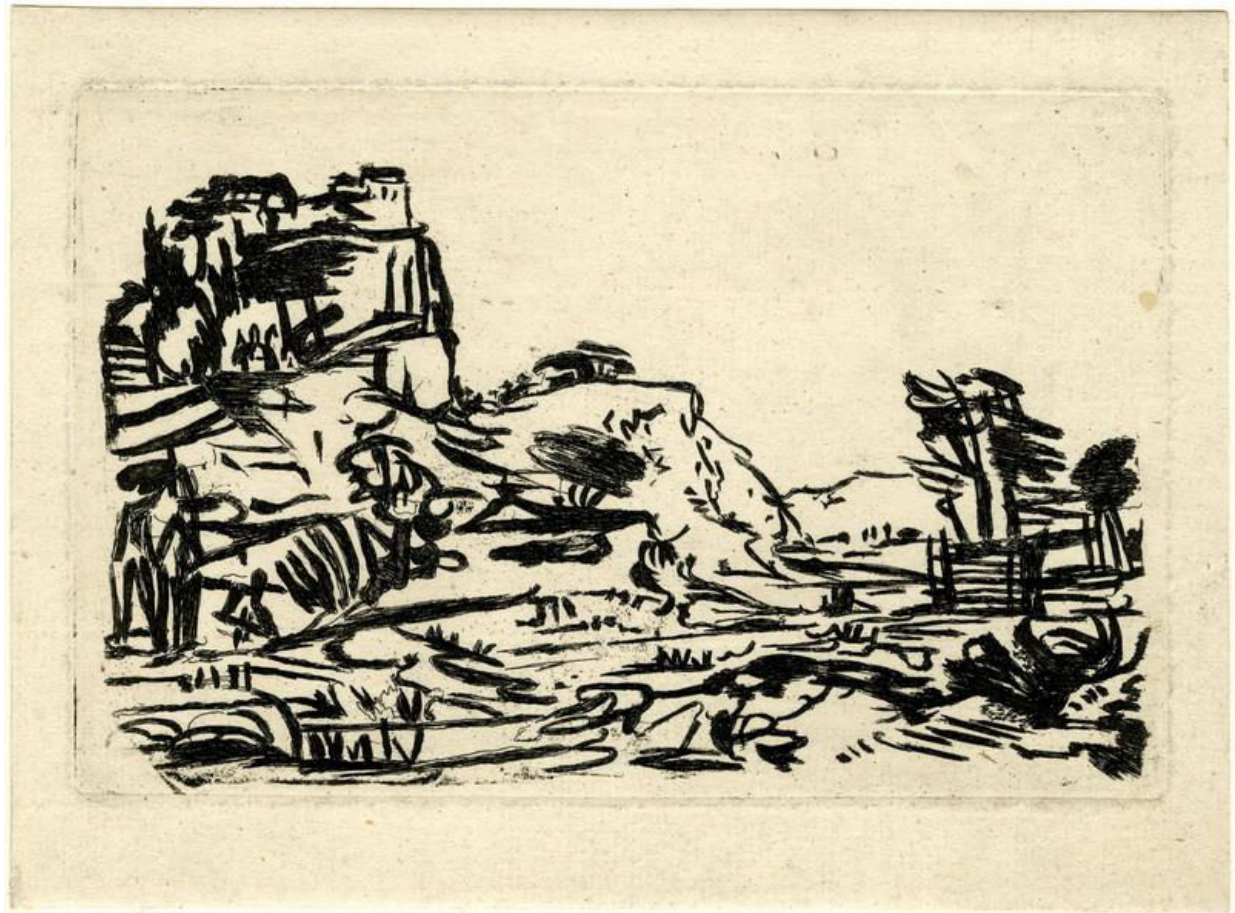
- 1 Water.
- 2 Ground, earth, or dry land.
- 3 Woody, or vegetable.
- 4 Building.
- 5 Wild.
- 6 Barren.

- 7 Rural, or rustic.
- 8 Pastoral.
- 9 Cultivated.
- 10 Garden.
- 11 Europe.
- 12 Asia.
- 13 Africa.
- 14 America.

CIRCUMSTANCE.

- 1 Dawn, or break of day.
- 2 Before sun-rise.
- 3 Rising sun.
- 4 Forenoon.
- 5 Noon.
- 6 Afternoon.
- 7 Setting sun.
- 8 After sun set.
- 9 Close of day.
- 10 Night.
- 11 Spring.
- 12 Summer.
- 13 Autumn.
- 14 Winter.
- 15 Fog, or mist.
- 16 Wind.
- 17 Rain.
- 18 After rain.
- 19 Flood.
- 20 Before a storm.
- 21 Storm.
- 22 After a storm.
- 23 Earthquake.
- 24 Fire.
- 25 The intermixture of the sky, or clouds, with the landscape.
- 26 Principal light in the sky.
- 27 Principal light in the landscape.

18. *The various Species of Landscape, &c. In Nature*, by Alexander Cozens. 32.5 by 21.2 cm. (Humbleside County Record Office).



Alexander Cozens, *Essay to Facilitate the Invention of Landscips, Intended for Students in the Art*, 1759
 "4th Stile of Composition", Radierung, 99 x 153 mm + Detail, British Museum, London, Inv.nr. 1888,0116.11

Abb. © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



Alexander Cozens, *Essay to Facilitate the Invention of Landscips, Intended for Students in the Art*, 1759
 "5th Stile of Composition", Radierung, 104 x 157 mm, British Museum, London, Inv.nr. 1888,0116.10

Abb. © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



Alexander Cozens, *Cottage in a Wood* (Bezeichnung Oppé)

Abb. aus: Oppé 1952, Tafel 22

ODGR
33/57

The various Species

Of LANDSCAPE, &c.

In NATURE. by M. Cozens

COMPOSITION.

- 1 THE edge of a hill, or mountain, near the eye.
- 2 The tops of hills, or mountains.
- 3 A landscape on one hand, the sea on the other.
- 4 A gulf, or bay.
- 5 Flat ground, or water bounded by a narrow assemblage of shapes, or objects, parallel to the eye.
- 6 A single object, or cluster of objects, at a distance.
- 7 A large object, or a cluster of large objects, or more than one of either, near the eye.
- 8 A waterfall.
- 9 Two hills, mountains, or rocks, opposite to each other.
- 10 A track, road, path, river, or extended valley, proceeding forward from the eye.
- 11 Objects, or clusters of objects, placed alternately on both hands.
- 12 A lake, or piece of water.
- 13 A hollow.
- 14 A recess near the eye
- 15 A composition, not extensive, of various clusters of objects, wherein no object or cluster is predominant.
- 16 A spacious, or extensive landscape.

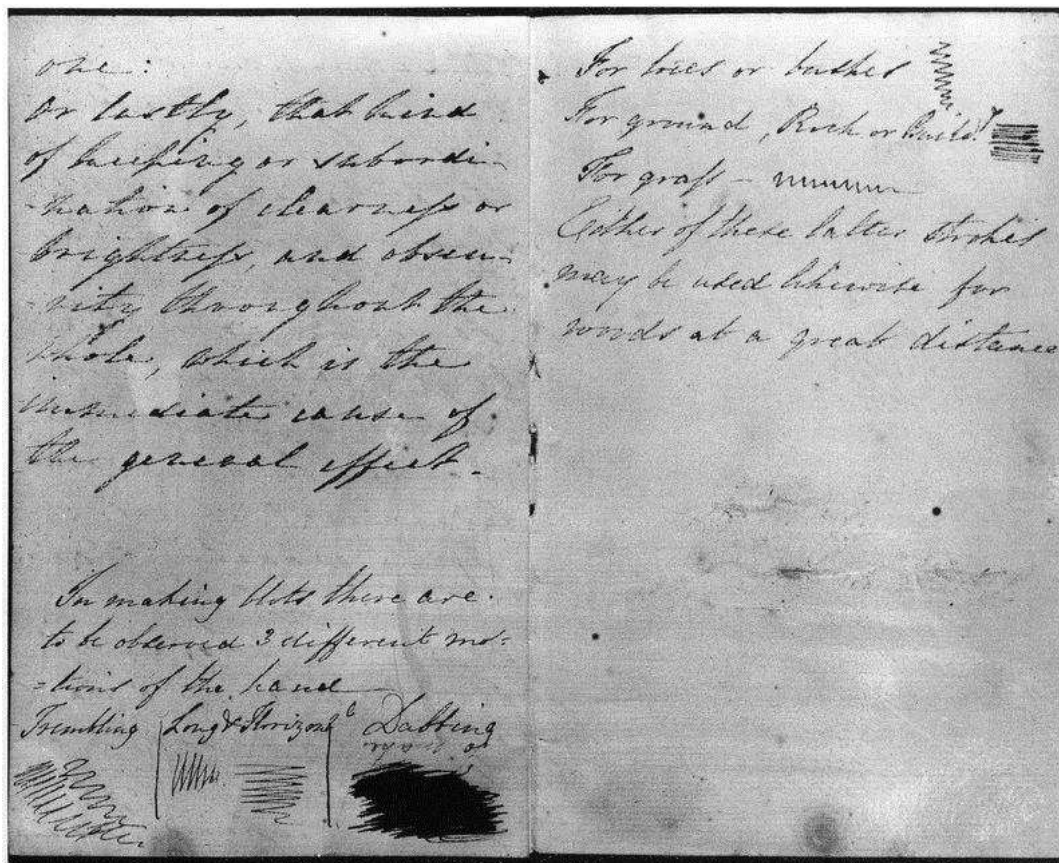
OBJECTS.

- 1 Water.
- 2 Ground, earth, or dry land.
- 3 Woody, or vegetable.
- 4 Building.
- 5 Wild.
- 6 Barren.

- 7 Rural, or rustic.
- 8 Pastoral.
- 9 Cultivated.
- 10 Garden.
- 11 Europe.
- 12 Asia.
- 13 Africa.
- 14 America.

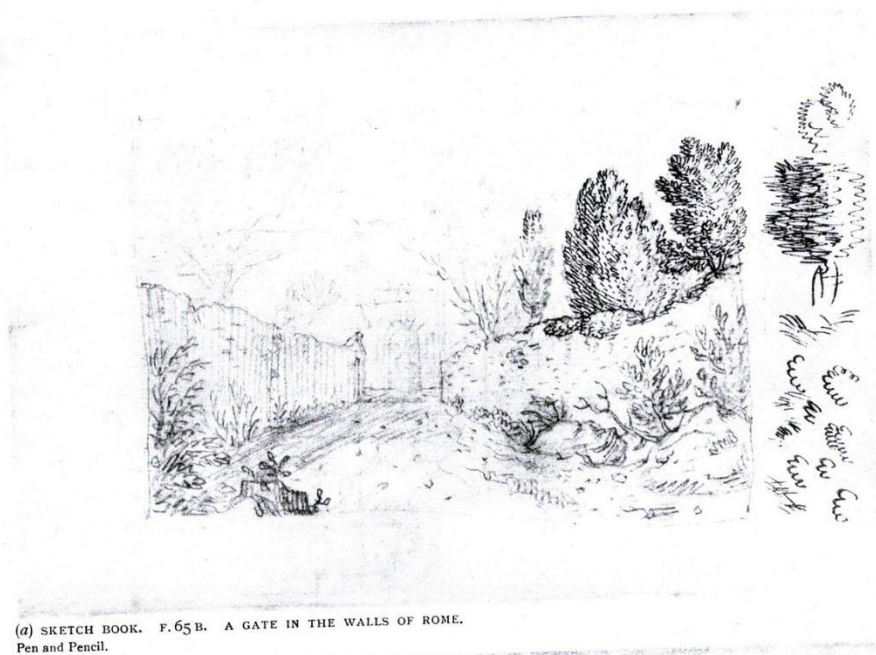
CIRCUMSTANCE.

- 1 Dawn, or break of day.
- 2 Before sun-rise.
- 3 Rising-sun.
- 4 Forenoon.
- 5 Noon.
- 6 Afternoon.
- 7 Setting-sun.
- 8 After sun-set.
- 9 Close of day.
- 10 Night.
- 11 Spring.
- 12 Summer.
- 13 Autumn.
- 14 Winter.
- 15 Fog, or mist.
- 16 Wind.
- 17 Rain.
- 18 After rain.
- 19 Flood.
- 20 Before a storm.
- 21 Storm.
- 22 After a storm.
- 23 Earthquake.
- 24 Fire.
- 25 The intermixture of the sky, or clouds, with the landscape.
- 26 Principal light in the sky
- 27 Principal light in the landscape.



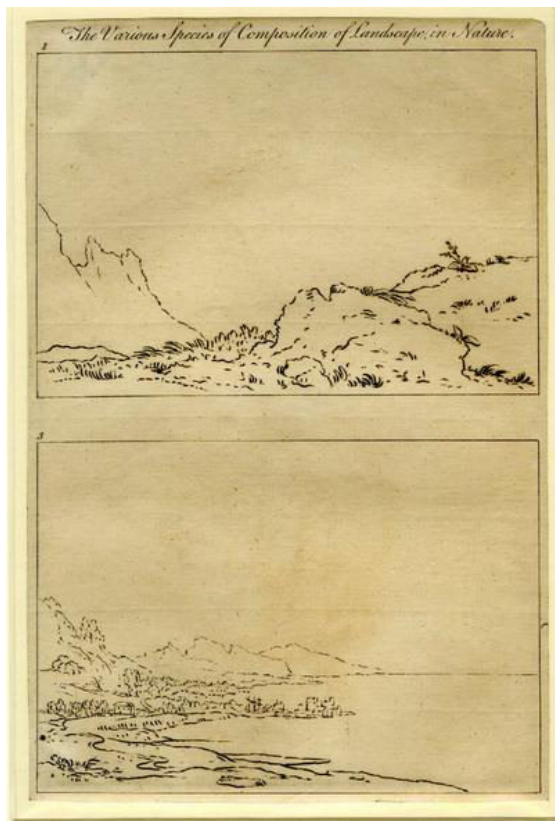
William Mackworth Praed, Instruktionen nach Alexander Cozens

Abb. aus: Lebensztejn 1990, Tafel 62



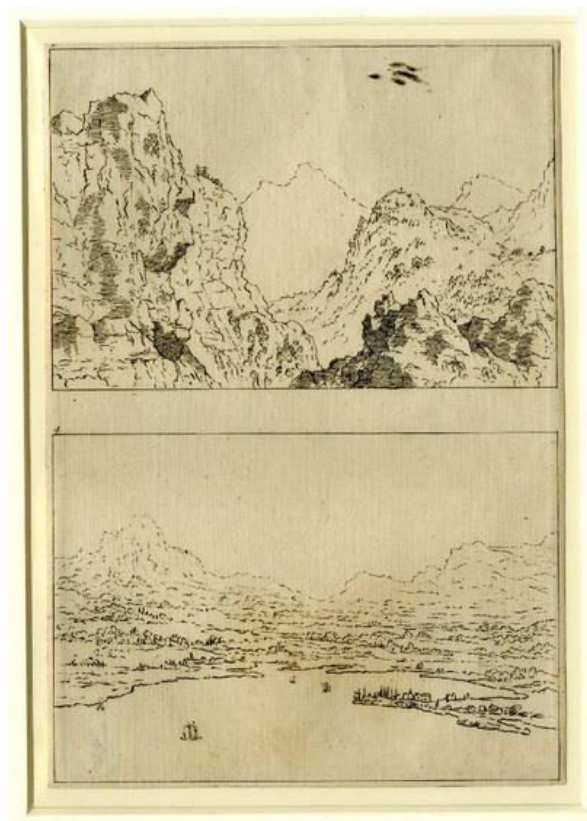
Alexander Cozens, Römisches Skizzenbuch: A Gate in the Walls of Rome (Bezeichnung Oppé)

Abb. aus: Adolf Paul Oppé, "A Roman Sketch-Book by Alexander Cozens", in: *The Walpole Society*, Bd. XVI (1927/28), S. 81-93, Tafeln XIV-XXII (Tafel XIXa)



Tafel 1: "Edge of a hill or mountain"

Tafel 3: "A varied landscape on one side, and a flat country or water on the other"



Tafel 2: "Tops of hills or mountains"

Tafel 4: "A gulph or bay"



Tafel 5: "Flat ground or water, bounded by a narrow range of forms or objects"

Tafel 7: "A large object or cluster of large objects or more than one near the eye"



Tafel 6: "A single object or cluster of objects at a distance"

Tafel 8: "A water-fall"

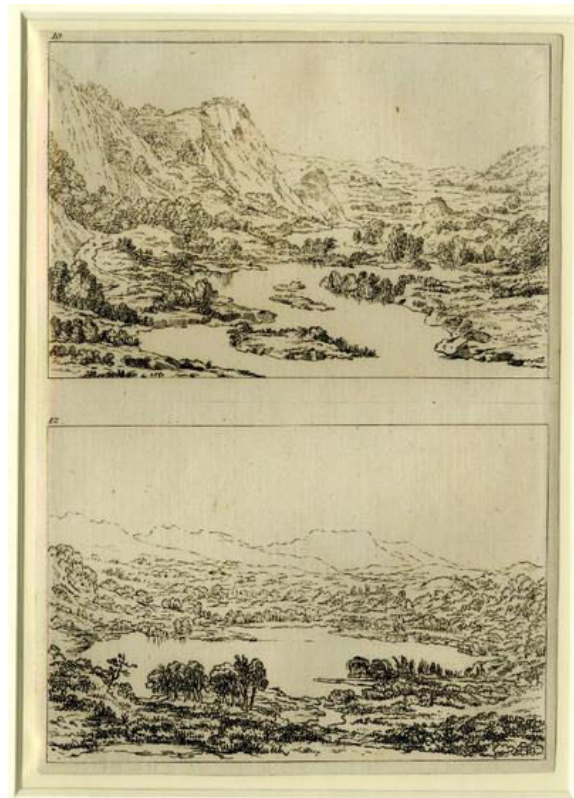
Alexander Cozens, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775
(Datierung des British Museum)

Radierungen, 212/213 x 147/150 mm; British Museum, London, Inv.nr. 1928-2-14-41 bis 1928-2-14-44

Abb. © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx



Tafel 9: "Two hills, mountains or rocks opposed to each other"
 Tafel 11: "Objects or clusters of objects placed on each side"



Tafel 10: "A road or track or river proceeding from the eye"
 Tafel 12: "Flat ground or pieces of water surrounded by objects"



Tafel 13: "A hollow or chasm"
 Tafel 15: "A landscape of a moderate extent to the right and left (...)"



Tafel 14: "A recess near the eye where little or no part of the sky is seen"
 Tafel 16: "A spacious or extensive landscape"

Alexander Cozens, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775
 (Datierung des British Museum)

Radierungen, 212/213 x 147/150 mm; British Museum, London, Inv.nr. 1928-2-14-45 bis 1928-2-14-48
 Abb. © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx

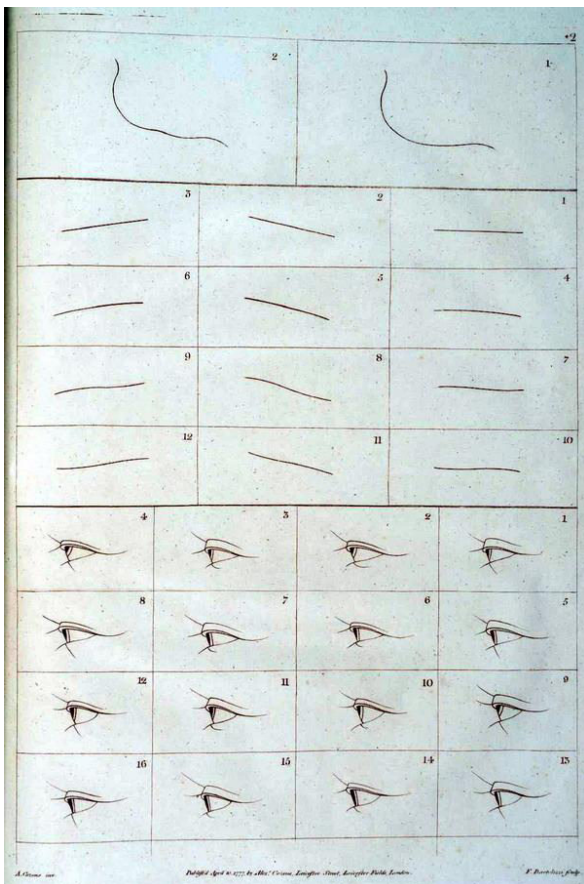


Alexander Cozens, Serie der Wolkenvariationen entsteht, um 1770
 Seite erstellt aus Abbildungen © Tate Gallery, London; vgl. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>



Gerhardt Janssen, *Orpheus Charming the Animals* (Titel lt. Roethlisberger 1987, S. 291), 1717/18
 Radierung, 283 x 450 mm (Blatt), 124 x 196 mm (Druck), British Museum, Inv.nr. 1933,0531.17

Abb. © Trustees of the British Museum; Online-Datenbank des British Museum;
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx

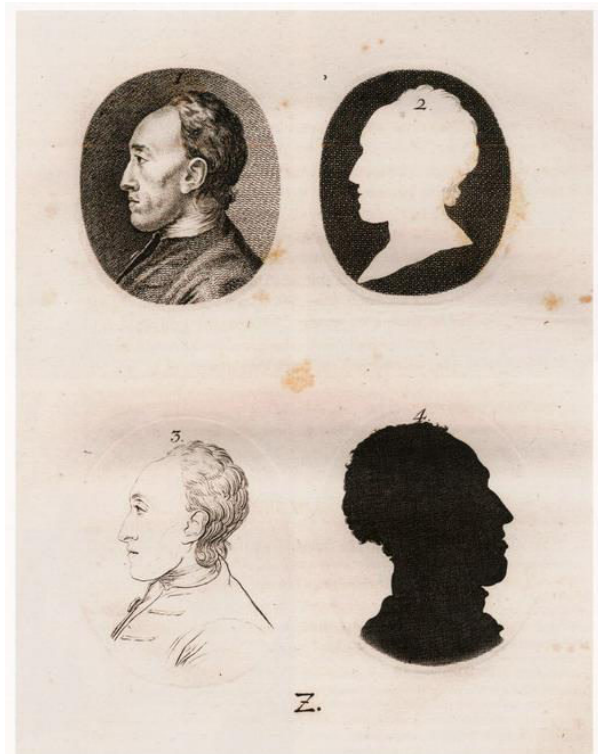


Alexander Cozens, *Principles of Beauty relative to the Human Head*, 1778;
 links: Tafel 2: "Collection of the Principal Variations of the Human Features: Chin; Eye-Brow; Eye"; Radierung, 437 x 308 mm;
 rechts: Tafel 7: "Combination of the Features of the Melancholic", Radierung, 195 x 191 bzw. 337 x 266 mm
 Abbildungen © Tate Gallery, London; Online-Datenbank der Tate Gallery; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/>



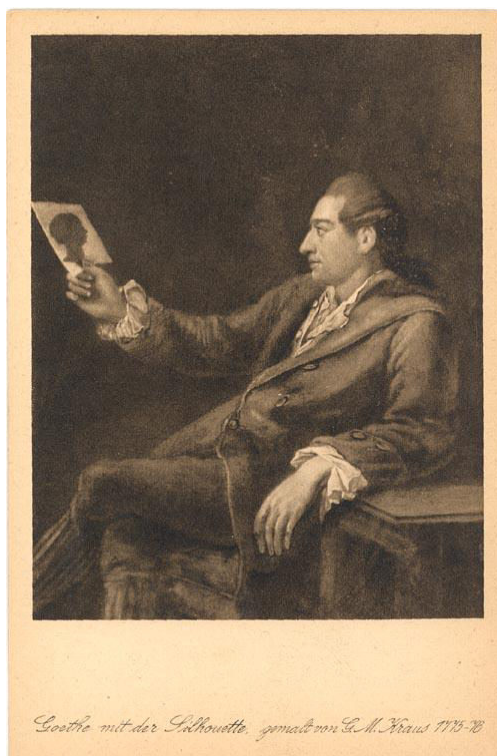
Englische Porträtsilhouetten aus den 1770er Jahren

Abbildung: Sue MacKechnie, *British Silhouette Artists and their Work. 1760 – 1860*, London 1978, S. 312



Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Dritter Versuch, X. Abschnitt, II. Fragment, 1777

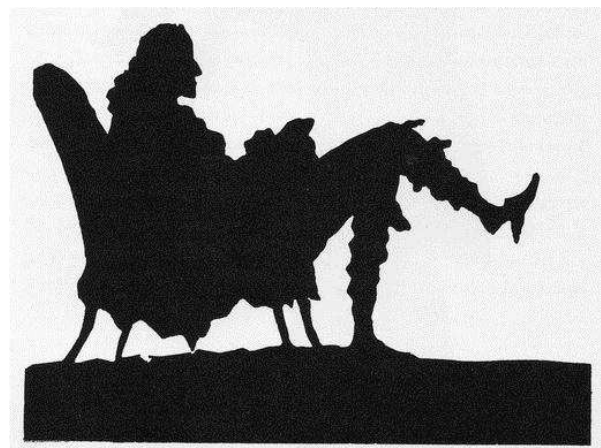
Abbildung aus: Cain 2004, S. 29



Postkarte: Goethe mit der Silhouette.

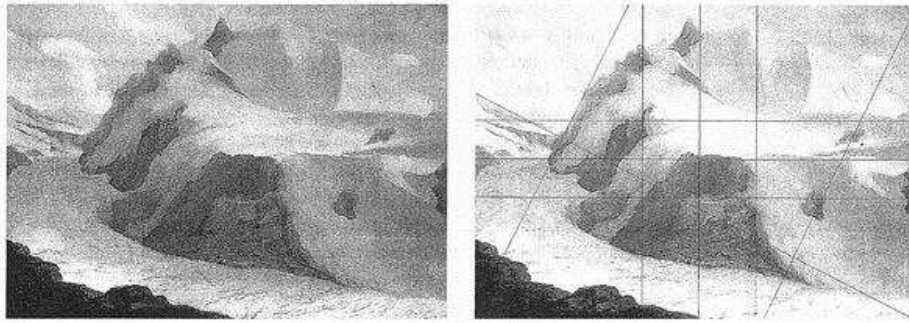
Johann Ehrenfried Schumann nach einem Gemälde von Georg Melchior Kraus, 1775/67

Abbildung: <http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/goethe-johann-wolfgang-von/jutta-assel-und-georg-jaeger-goethe-motive-auf-postkarten-goethe-bildnisse.html> (1.11.2012)



Jean Huber, *Voltaire schreibt*, um 1770, schwarzer Papierschnitt, Privatsammlung, Genf

Abbildung aus: Metken 1978, S. 32



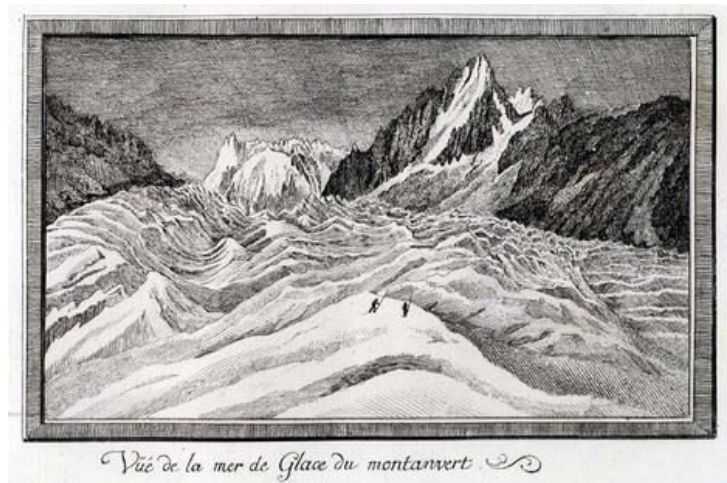
Caspar Wolf, *Blick von der Bänisegg über den Unteren Grindelwaldgletscher auf das Fiescherhornmassiv*, 1776/77, Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; rechts: Konstruktionszeichnung nach dem Goldenen Schnitt

Abb. aus: Werner Busch, „Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff“, in: Sabine Schulze [Hrsg.], *Kat. Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994, S. 485-497 (Abb. 3 und 4, S. 491)



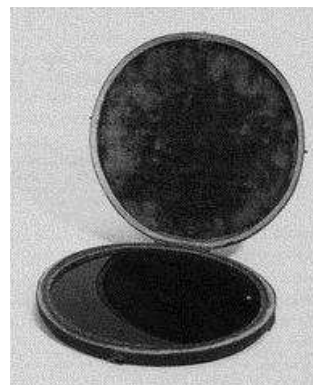
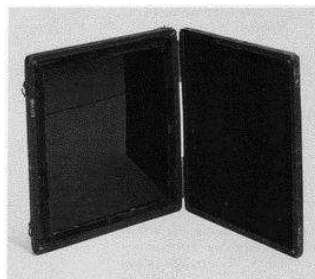
Gottlieb Siegmund Gruner, *Histoire naturelle des glaciers de Suisse*, Paris 1770, Tafel I : Gletscher von Lauteraar, Kupferstich, 122 x 160 mm

Persistente URL: <http://purl.org/viatimages/fr/image/342> (27.11.2012)



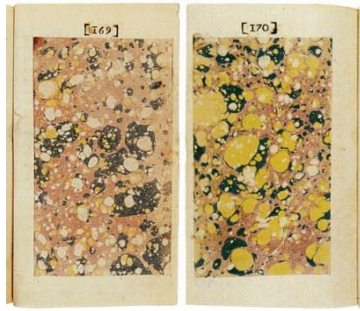
Marc-Théodore Bourrit, *Nouvelle description des glaciers, vallées de glace et glaciers qui forment la grande chaîne des Alpes de Suisse, d'Italie et de Savoye*, Genf 1785, Bd. 3, S. 68: "Vue de la mer de Glace du montanvert", Kupferstich, 138 x 85 mm

Persistente URL: <http://purl.org/viatimages/fr/image/389> (27.11.2012)

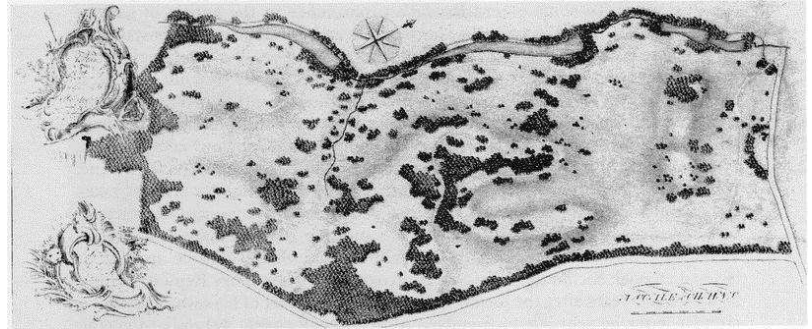


Claude Glasses, Science Museum, London

Abbildung: Andrews, *The Search for the Picturesque*, 1989, S. 68



Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Bd. III, London 1761, S. 169/170
Abb. aus: Rosenberg 2007, S. 280 f

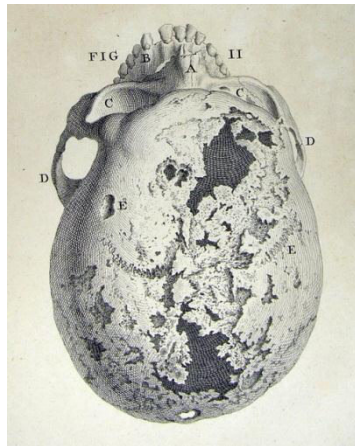


William Emes, Entwurf für den Park von Oakedge, Staffordshire, 1776
Abb. aus: Williamson, *Polite Landscapes*, 1995, S. 84



Robert Hooke, *Micrographia: or, Some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses*, London 1667, Tafel XI (Kork)

Abb.: Exemplar der Universitätsbibliothek Wien; Fotografie RW



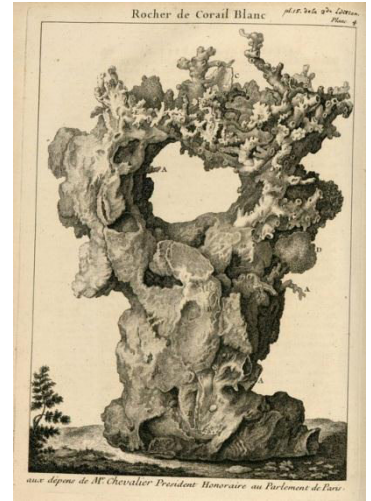
William Cheselden, *Osteographia*, London 1733, Tafel XLI, Fig. II: "The skull of a man who died of the venereal disease"

Abbildung: Exemplar der Universitätsbibliothek Wien; Fotografie RW



Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4. Bd., 1778, S. 68 (Detail)

Abb. aus: <http://docnum.unstrasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=/coll8&CISOPTR=5288> (10.11.2012)



Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie, dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages*, Paris 1742, Tafel 4: Felsen mit Korallenbewuchs

Abb. aus Scan-Version: <http://docnum.unstrasbg.fr/cdm4/document.php?CISOROOT=/coll13&CISOPTR=48601&REC=1> (4.12.2012).



Claude Nicholas Le Cat, "A Monstrous Human Foetus, Having Neither Head, Heart, Lungs, Stomach, Spleen, Pancreas, Liver, nor Kidneys", in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Bd. 57 (1767), Tafel I (Detail)

Abb. aus Scan-Version: <http://www.jstor.org/stable/105926> (9.1.2013)



William Hamilton, *Campi Phlegraei*, Bd. 2, Neapel 1776, Tafel L: Proben von Vulkangestein (Detail)

Abb. aus Scan-Version: <http://ccd.libraries.claremont.edu/cdm/landingpage-collection/cpo> (29.11.2012).



David Herrliberger, *Neue und vollstaendige Topographie der Eydgnossenschaft*, 1754-58

„Wasserfall in dem Canton Solothurn“, 105 x 170 mm, <http://purl.org/viatimages/fr/image/3066>

Abb. aus VIATICALPES, <http://www.unil.ch/viatimages> (29.10.2012)

ANHANG

Alexander Cozens,

*A New Method of Assisting the Invention
in Drawing Original Compositions of Landscape*

Aus: Jean-Claude Lebensztejn,

*L'art de la tache. Introduction à la "Nouvelle méthode"
d'Alexander Cozens, Épinal 1990, S. 467-484*

A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS of LANDSCAPE.

By ALEXANDER COZENS.

“ Ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat.” HORACE.
 “ Sometime we see a Cloud that’s dragonish,
 “ A Vapour sometime like a Bear, or Lion,
 “ A tower’d Citadel, a pendant Rock,
 “ A forked Mountain, or Promontory,
 “ With Trees upon’t, that nod unto the World,
 “ And mock our Eyes with Air.”
 SHAKESP. *Ant.* and *Cleop.* Act IV. Scene II.
 “ This is an Art
 “ Which does mend Nature, change it rather; but
 “ The Art itself is Nature.” SHAKESPEAR.

LONDON:
 PRINTED FOR THE AUTHOR,
 BY J. DIXWELL, IN ST. MARTIN’S LANE:
 AND SOLD BY
 MR. A. COZENS, NO. 4, LEICESTER STREET, LEICESTER FIELDS;
 AND J. DODSLEY, IN PALL MALL.

A NEW METHOD, &c. &c. &c.

By way of introduction to the following treatise, I venture to avail myself of the just observation in the commentary on the first book of that beautiful poem, “the English Garden;” but at the same time, I take the liberty of altering the words in favour of composition of landscape by invention, that being, in great measure, the subject of the present work.

The powers of art and invention, impart picturesque beauty, and strength of character to the works of an artist in landscape painting; as a noble and graceful deportment confers a winning aspect on the human frame. Composing landscapes by invention, is not the art of imitating individual nature; it is more; it is forming artificial representations of landscape on the general principles of nature, founded in unity of character, which is true simplicity; concentrating in each individual composition the beauties, which judicious imitation would select from those which are dispersed in nature.

I am persuaded, that some instantaneous method of bringing forth the conception of an ideal subject fully to the view (though in the crudest manner) would promote original composition in painting; and that the want of some such method has retarded the progress of it more than impotence of execution.

Hence proceeds the similarity, as well as weakness, of character, which may be seen in all compositions that are bad, or indifferently good: they may be also owing more particularly to the following causes;

1. To the deficiency of a stock of ideas originally laid up in the mind, from which might be selected such as suit any particular occasion;
2. To an incapacity of distinguishing and connecting ideas so treasured up;
3. To a want of facility, or quickness, in execution; so that the composition, how perfect soever in conception, grows faint and dies away before the hand of the artist can fix it upon the paper, or canvas.

To one or more of these causes may be imputed that want of nature and originality, which is visible in many productions.

How far the incapacity of combining our ideas with readiness and propriety in the works of art, may arise from neglecting to exercise the invention, or

[2]

[3]

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. On the contrary, if a blot be placed at such a distance that the harshness of the parts should disappear, it would represent a finished drawing, but with the appearance of uncommon spirit.

To sketch in the common way, is to transfer ideas from the mind to the paper, or canvas, in outlines, in the slightest manner. To blot, is to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind. This is conformable to nature: for in nature, forms are not distinguished by lines, but by shade and colour. To sketch, is to delineate ideas; blotting suggests them.

In order to illustrate farther the scheme of blotting, the opinion of a celebrated author (the late Dr. Brown) may have some weight, who was so obliging as to give it me in writing.

"A blot in drawing," says this ingenious Gentleman, "is similar to the 'historical fact on which a poet builds his drama; in this historical fact there is 'nothing but light and dark masses, void of any thing that can be called 'ordnance or design; upon this the poet works, producing, by the power of 'imagination, regular light and shade, variety of corresponding objects, properly grouped and contrasted, with all the characters requisite to form a 'finished poem, or picture, and not less original than if the historical fact had 'never existed.' He might have added --- and not less natural than if the poem or picture were intirely historical.

The reader hath already seen what a blot is; I shall now speak more particularly of its use and extent, in the practice of our art.

In order to produce the drawing, nothing more is required than to place a piece of paper, made transparent, upon the blot; or if the practitioner chooses to make the sketch upon paper not so transparent, he should procure a frame, made on purpose, with a glass for small drawings, and strained gauze for larger, to stand on a table, as is mentioned hereafter. The blot with the paper is to be put on it. The first operation in composing from the blot, is to make out the sketch, by giving meaning and coherence to the rude shapes, and aerial keeping to the casual light and dark masses of the blot.

I conceive, that this method of blotting may be found to be a considerable improvement to the arts of design in general; for the idea or conception of any subject, in any branch of the art, may be first formed into a blot. Even the historical, which is the noblest branch of painting, may be assisted by it; because

[9]

it is the speediest and the surest means of fixing a rude whole of the most transient and complicated image of any subject in the painter's mind.

There is a singular advantage peculiar to this method; which is, that from the rudeness and uncertainty of the shapes made in blotting, one artificial blot will suggest different ideas to different persons; on which account it has the strongest tendency to enlarge the powers of invention, being more effectual to that purpose than the study of nature herself alone. For instance, suppose any number of persons were to draw some particular view from a real spot; nature is so precise, that they must produce nearly the same ideas in their drawings; but if they were one after the other, to make out a drawing from one and the same blot, the parts of it being extremely vague and indeterminate, they would each of them, according to their different ideas, produce a different picture. One and the same designer likewise may make a different drawing from the same blot; as will appear from the three several landscapes taken from the same blot, which are given in the four last plates or examples.

To the practitioner in landscape it may be farther observed, that in finishing a drawing from a blot, the following circumstance will occur, viz. in compositions where there are a number of grounds or degrees of distance, several of them will be expressed in the sketch by little more than tracing the masses that are in the blot, the last ground of all perhaps requiring only an outline: for the greatest precision of forms will be necessary in the first or nearest ground; in the next ground the precision will be less, and so on.

There must doubtless be left a power of rejecting any part of the blot which may appear improper, or unnatural, while the sketch is making; for which no previous directions can be given: in this case imagination leads, while the judgment regulates.

However it is still evident, that, notwithstanding the variety which chance may suggest, and this discretionary power of rejecting any part of a blot, a very indifferent drawing may yet be produced from other causes, such as want of capacity, inattention, &c. the effects of which are not to be counteracted by any rules or assistance whatever.

It hath been already observed, that the want of variety and strength of character may be owing either, first;

To a scantiness of original ideas: or, secondly,

To an incapacity of distinguishing and connecting such as are capable of being properly united: or, thirdly,

To a want of facility and quickness in execution.

But to each of these defects, the art of blotting, here explained, affords, in some degree, a remedy. For it increases the original stock of picturesque ideas;

[13]

[11]

[12]

[10]

It soon enables the practitioner to distinguish those which are capable of being connected, from those which seem not naturally related; and

It necessarily gives a quickness and freedom of hand in expressing the parts of a composition, beyond any other method whatever.

It also is extremely conducive to the acquisition of a theory, which will always conduct the artist in copying nature with taste and propriety.

This theory is, in fact, the art of seeing properly; it directs the artist in the choice of a scene, and to avail himself of all those circumstances and incidents therein which may embellish or consolidate his piece.

But there is a farther, and a very material purpose that may be attained by it, which is, that of taking views from nature. In doing which, as well as composing landscapes by invention, the following principles are necessary, viz. A proper choice of the subject, strength of character, taste, picturesqueness, proportion, keeping, expression of parts or objects, harmony, contrast, light and shade, effect, &c. All these may be acquired by the use of blotting; so that what remains necessary, for drawing landscapes from nature, is only a habit in the draughtsman, of imitating what he sees before him, which any one may learn through practice, assisted by some simple method.

In short, whoever has been used to compose landscapes by blotting, can also draw from nature with practice. But he cannot arrive at a power of composing by invention, by the means of drawing views from nature, without a much greater degree of time and practice.

In order to encourage those who wish to design original compositions, it may be remarked, that there is to be discerned, in all whole compositions in nature, a gradation of parts, which may be divided into several classes; for instance, the class of the smaller parts, the class of those of larger dimensions, and so on to the largest. The curious spectator of landscape insensibly acquires a habit of taking notice, or observing all the parts of nature, which is strengthened by exercise. It may be perceived, that the application of this notice in youth is directed to the smaller parts (which are also the most strongly retained in idea), from which it is gradually transferred to the larger as we approach to age, at which time we generally take notice of whole compositions. By the means of this propensity we lay up a store of ideas in the memory, from whence the imagination selects those which are best adapted to the nature of her operations. All the particular parts of each object may not be preserved in the memory, yet general ideas of the whole may be thrown as it were into the repository, and there retained.

Every one knows, that the youthful and the ignorant, as well as the mature and the refined, express their approbation (frequently from their own

[14]

[15]

feelings) of performances that are worthy of praise. What can this proceed from? --- There must be an inward criterion by which they are led to judge and approve. This criterion is the store of ideas before-mentioned, which are in the possession of all who have been used to the proper subjects. Some of these ideas are drawn forth by the merits of such performances as are presented, and so become the scale or rule of judgment and taste, by which the operations of criticism are carried on.

Ideas may also be revived by recollection, whether casual or intended. To these may be added, the method of blotting now offered, which has a direct tendency to recal landscape ideas.

On the foregoing principles, very few can have reason to suspect in themselves a want of capacity sufficient to apply the use of blotting to the practice of drawing, nor can they be totally ignorant of the parts of composition in nature, for as they are previously prepared with ideas of parts, as before proved, so this art affords an opportunity of calling them forth, and likewise presents an ocular demonstration of the principles of composition. Previous ideas, however acquired (of which every person is possessed more or less) will assist the imagination in the use of blotting, and on the other hand, the exercise of blotting will strengthen and improve the ideas which are impaired for want of application.

I beg to consider this matter in a further light. It is probable, that all persons retain ideas of what they have seen, but that there are many who have no aptitude for imitating what they do see, in order to make a copy of it. So that in regard to composing landscapes by invention, there is only required a method (as blotting) to bring out those ideas visibly on paper, &c. But no method can give an aptness, or an eye, for copying to a person who is not possessed of it from nature, which may be compared to a want of ear in music.

If it be said, that a person must have genius in order to be able to make out designs from blots; the truth of this assertion may be examined by enquiring what genius is, and to what principal purpose genius is indispensably necessary; and on the other hand, what are the requisites necessary to make designs from blots.

A definition of genius may be attempted as follows. Strength of ideas; power of invention; and ready execution. --- So that a man of true genius conceives strongly, invents with originality, and executes readily.

It is to be suspected, that the world entertains but confused notions concerning genius. This probably arises from mistaking certain qualities for genius, which are totally distinct from it; as perception, judgement, imagination, partiality for an art, experience, memory, taste, perseverance, industry, attention,

[17]

[18]

knowledge, &c. Any one of these, or any number, or even all of them together, cannot produce such transcendent beauties as are the fruits of genius, when furnished with proper materials. Yet much is, and may be done by the force of those qualities alone, without any proof of the existence of real and original genius.

When a person shews a very great inclination to any profession, employment, or art, &c. and pursues it with unremitting perseverance, and even enthusiasm; this is not really a proof of genius, but merely of a strong attachment.

When a person, by being inured to the perception of beauty, has acquired taste, suppose it in the greatest degree, so as to be a consummate judge of the highest style of beauty; this also is not a proof of genius.

But when a person frequently and readily performs works which are novel, and these with precision of meaning; this is a proof of genius; which, as beforementioned, consists of strength of ideas, with power of invention, and ready execution.

Lastly, when a person endued with genius has, from some incidental cause, directed his attention steadily to any pursuit, and feels a strong attachment to it; and has acquired taste, by inuring himself to the sight and perception of beauty; then enthusiasm and taste thus combined with genius, invest him with triple power, to create and execute works transcending in beauty and perfection.

The principal purpose to which genius is indispensably necessary is, the production of whole compositions new to the performer.

As to the requisites necessary for making out designs from blots, they may be seen in this treatise, where they are particularly set forth in many places. There it may be clearly understood, that it is in the power of most capacities to make designs from blots, to a considerable degree of perfection, and that genius is not indispensably necessary for that purpose. But it must be confessed, that if a person possesses genius, according to the definition, he will avail himself more of those accidental forms, &c. which the blot presents to him, and consequently will compose with greater facility and meaning from them, than one who has no genius. From this it may be presumed, that the use of blotting may be a help even to genius; and where there is latent genius, it helps to bring it forth.

Having thus far given to the reader an account of the art of blotting, and urged some arguments in its favour; the next matter is, to lay before him such rules and examples as will be useful or necessary in the practice of it.

N.B. The author is apprehensive, that the following rules, in many places, are not so clear and intelligible as could be wished, arising from the difficulty of

expressing methods that are new: therefore he is afraid that some explanations are necessary, which he is not able to give in writing.

RULE I.

To make Drawing Ink.

Procure the following Articles.

Lamp-black, in a small barrel, from the oil-shop.

Two or three ounces of finely powdered gum arabic, from the apothecary; keep this very dry.

Writing ink.

Half pint tin pot.

A middling sized bristle brush, to be had at the colour shop.

Put a little of the gum into the tin pot; add writing ink, as much as will make it a paste; mix it very well with the brush. Add lamp-black upon the point of a knife, or shake it out of the barrel a little at a time, till it becomes as thick as it can be managed when mixed. Add a little more writing ink, and mix it well.

[21]

RULE II.

To make Transparent Paper.

Procure the following articles.

Two or four ounces, or a pint of strong turpentine varnish, in a bladder or bottle, or mastic varnish (having less scent) from the colour shop.

Half a pint or pint of spirit of turpentine.

A large bristle brush.

A tin cup, as a measure, about half the size of a small tea cup.

A quart bottle.

A pint mug.

Pour into the quart bottle a little more than the measure, of the turpentine varnish; pour into the same bottle, three times the above quantity of spirit of turpentine; shake it.

When you are going to make the transparent paper, pour some of the mixture into the mug. Lay what quantity you please of sheets or pieces of the proper

[22]

[19]

[20]

paper on a large sheet of dark brown paper or pasteboard: pass over the upper piece on both sides evenly with the brush and mixture; dry it by the fire till the spirit of turpentine is intirely evaporated. If the paper proves not transparent enough when it is dry, then pass over the same pieces a second time on one side only, drying it again as before. Thus proceed till it is as transparent as you please.

The proper paper for a small size is the thin post in folio.

For a large size --- English single elephant printing, or printing royal.

A copy of the fore-going rule may be given to a stationer or printer, that he may make the transparent paper as directed.

[23]

RULE III.

To form a BLOT.

Prepare the paper and materials. The proper paper for the blots is the double demy printing;

1. Possess your mind strongly with a subject*.

2. Take a camel's hair brush, as large as can be conveniently used, dip it in a mixture of drawing ink and water, which must be of such a degree of lightness or darkness as will best suit your purpose, and with the swiftest hand make all possible variety of shapes and strokes upon your paper, confining the disposition of the whole to the general subject in your mind. In doing this, care must be taken to avoid giving the blot the appearance of what the painters call Effect.

3d. Make not only one or two blots on purpose for a present drawing, but provide a quantity of paper, of the size you please, and make a number at a time. In doing this at separate times, by way of amusement, your blots will increase to such a number as will afford the greatest and best choice, whenever you are disposed to make a composition of landscape from any one of them. From a frequent use of blotting in this manner, the designer will acquire freedom of hand, a knowledge of proportion, and a facility of execution.

These blots may be of two kinds; light, or dark ones.

The first done with a faint degree of colour; the drawings to be made out on the blots themselves, without the intervention of any other paper.

The second sort of blots to be made with the darkest degree of ink, from which the drawings must be made out upon transparent paper; or on paper

*The Descriptions of the Kinds of Landscape Compositions, given hereafter, will be of use in furnishing the mind with an idea of a subject.

[24]

not made transparent, placed on a frame with a transparent glass, prepared on purpose for small drawings, and strained gauze for larger ones, to stand on a table, between the designer and the light.

[25]

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

Blots may be made more or less intelligible or correct, to any degree; but they are given in this work not in a great degree of rudeness, that they may be the better accommodated to the capacity of beginners.

RULE IV.

To make a SKETCH from a Blot with a Hair Pencil, as a Preparation for a finished Drawing.*

1. The artist should first be acquainted with the following useful observation. Every landscape which is of some extent, is capable of being divided, more or less, into several parts horizontally, which are supposed to be situated at different distances from the eye; these may be called Grounds: that part or division which is apparently nearest to the eye, may be termed the *first ground*; that which is next in distance, the *second ground*; and so on, to the farthest. After having chosen the blot from the general collection, and fixed the proper paper upon it, with black-lead pencil draw the outlines of the figures or animals that are intended to be introduced.

2. Mix a degree of drawing ink, almost black, in a cup. When the blot is taken in hand to be made out, consider which way the general light should come on the scene most properly, whether from the right hand, the left hand, on the front of the landscape, or from the back.

3. Take the tint before-mentioned, and with it make out and improve the light and dark masses that appear in the first or fore ground of the blot, studying every individual form with attention till you produce some proper meaning, such as the blot suggests. When this is dry, retouch any part (especially the trees and shrubs, &c.) with the same colour, but with a fuller brush. With a colour a little lighter make out the masses of the next ground. Thus, with tints lighter and lighter, make out the masses of the rest of the divisions or grounds in the drawing.

[27]

* A sketch is here meant to be a landscape drawing without sky or keeping.

4. In the whole proceeding preserve the spirit of the blot as much as possible, by taking care not to add any thing that is not suggested by it, and to leave out what appears to be unnatural.

5. The practice of observing and of drawing single parts or objects, such as trees, thickets, water, rocks, &c. from drawing or prints, and especially from nature, is very much to be recommended to beginners, in order to acquire the knowledge of parts. While the sketch is making out, place good prints, drawings, or paintings, something similar to the same kind of subject of your sketch. For the same purpose of acquiring a knowledge of parts, it would be very useful to make blots of parts or bits only, from prints, each in the middle of a piece of white paper, and from these to make out sketches on transparent paper, looking at the same time on the prints from which the blots were made.

[28]

RULE V.

To finish with a Camel's-Hair Brush, a SKETCH that is made out from a Blot.

1. Adapt a sky proper to the landscape, from the collection of skies. Draw the disposition and forms of the clouds with black-lead very faintly, placing the greatest quantity of clouds on that side of the picture where the landscape part is lowest, in order to preserve the ballance of the composition. Mix, in a cup, a very light degree of drawing ink and water, wash the whole sky, except those parts which are intended to receive a very bright light, and let it remain to dry. With the same colour pass over those parts again which require to be darker. Make the colour a little darker, and retouch wherever it is thought proper. Thus proceed until the sky is finished.

2. With a tint a little darker than the sky-colour wash the whole landscape, except those parts which are intended to be in the first degree of light: repeat this colour as often as you think proper, on the same shades, leaving some parts every time, these will produce lights of the second degree. Make the ink a little darker, and wash the whole landscape again, except the first and second degrees of light: repeat this as before, leaving some parts, which will produce some new lights. If there be any water in the composition, it may be expressed in gradation darker and darker in the proper parts, with the colours that are at the same time used for the landscape.

3. When the last tint can be used no longer effectually, then make the colour that is in the cup darker, and use it in the same manner as far as it will

go. At the same time other lights will be formed. Thus proceed till all the proper degrees of light are left, and consequently all the degrees of shade are performed. In the present sense, it may be said, that all the lights, except the brightest, are degrees of shade: and all the shades, except the darkest, are degrees of light.

The progress, from No. 2 inclusive to this place, conduces to what is called Keeping, that is to say, subordination of lights; for this reason, the tints or colours that are made use of for this purpose, may be called the Keeping Colours.

4. Through the whole progress observe the following necessary rule. Whatever colour or degree of shade is in use, retain it as long as you can; that is to say, shade as much of the drawing with it as possible before you make the tint that is in the cup darker.

The use of shading is to destroy flatness to a proper degree, or to distinguish objects or parts from each other, viz. the clouds from the azure of the sky, the parts of the clouds, and also the parts of the azure from each other, the great parts of the landscape, the objects that are included in them, and lastly, the parts of the objects from each other. Let the practitioner add shades to whatever he means to relieve or bring out, or what is too obscure or confused in the drawing, till all the proper distinctions are made: but at the same time it is necessary he should endeavour to account for the appearances of those shades, by considering them, either as

Particular dark sides:

Or general shades occasioned by the intervention of clouds, or some terrestrial objects:

Or the gradation of aerial keeping:

Or the colour of an object; that is, either as a dark object compared to a light one, or a light object compared to a dark one:

Or, lastly, that kind of keeping or subordination of clearness or brightness, and obscurity throughout the whole, which is the immediate cause of the general effect.

[31]

Descriptions of the various Kinds of Composition of **LANDSCAPE.**

Those Rules which are discover'd, not devis'd,
Are Nature still, but Nature methodiz'd:
Nature, like Monarchy, is but restrain'd
By the same Laws which first herself ordain'd.

POPE

[29]

1. Part of the edge or top of a hill or mountain, seen horizontally, the horizon below the bottom of the view. The horizon is the utmost bounds of the land of a flat country, or the sea, in an uninterrupted view of it to the sky.
2. The tops of hills or mountains, the horizon below the bottom of the view.
3. Groups of objects on one hand, and a flat on the other, of an irregular form next to the groups, at a moderate distance from the eye.
4. A flat of a circular form, bounded by groups of objects, at a moderate distance from the eye.
5. A narrow flat, almost parallel and next to the eye, bounded by a narrow range of groups of objects.
6. A single or principal object, opposed to the sky; as a tree, a ruin, a rock, &c. or a group of objects.
7. A high fore-ground, that is to say, a large kind of object, or more than one. Near the eye.
8. A water-fall.
9. Two hills, mountains, or rocks, near each other. At a moderate distance from the bottom of the view.
10. A track, proceeding forward from the eye, bounded by groups of objects.
11. Objects, or groups of objects, placed alternately on both hands, and gradually retiring from the eye. The horizon above the bottom of the view.
12. A flat bounded on all sides by groups of objects.
13. A hollow or bottom.
14. A close or confined scene, with little or no sky.
15. A landscape of a moderate extent between the right and left hand, the objects or groups placed irregularly, and no one predominant. The horizon above the bottom of the view.
16. An extensive country, with no predominant part or object. The horizon above the bottom of the view.

E N D .

I N D E X

O F P A R T I C U L A R

P A S S A G E S i n t h e T R E A T I S E .

C A U S E S o f s i m i l a r i t y a n d w e a k - n e s s o f c h a r a c t e r , i n l a n d s c a p e c o m p o s i t i o n s — — — — —	P a g e
Of drawing views from nature — — — — —	13
Encouragement for those who wish to design original compositions — — — — —	14
Concerning Genius — — — — —	17
O F T H E R U L E S	
To make drawing ink — — — — —	20
To make transparent paper — — — — —	21
To form a blot — — — — —	23
To make a sketch from a blot with a hair pencil, as a preparation for a finished drawing — — — — —	25
To finish with a camel's hair brush, a sketch that is made out from a blot — — — — —	ib.
Descriptions of the various kinds of composition of landscape — — — — —	31

C A U S E S o f s i m i l a r i t y a n d w e a k - n e s s o f c h a r a c t e r , i n l a n d s c a p e c o m p o s i t i o n s — — — — —	P a g e
Origin of blotting — — — — —	2
Quotation from Leonardo da Vinci — — — — —	3
A blot that has too much design in it, may not be useless — — — — —	5
A true blot — — — — —	7
Comparison between blots and sketches — — — — —	ib.
Distinctions between forms and lines — — — — —	8
Illustration of a blot, by Dr. Brown — — — — —	9
The extensive capacity of blots — — — — —	10
Advantage of a course of blotting in acquiring taste for choosing natural landscapes for imitation, and judgment for criticising — — — — —	ib.

Abstract

Im Zentrum der Arbeit steht der 1785/86 veröffentlichte Traktat *A New Method of assisting the invention in drawing original Compositions of Landscape* des englischen Künstlers Alexander Cozens (1717-1786), mit welchem er seine Methode beschreibt, selbstgefertigte Tuschekleckse („blots“) zum Ausgangspunkt neuer Landschaftsbilder zu nehmen. Besondere Aufmerksamkeit findet das Verhältnis zwischen dem Text des Traktats und den ihn begleitenden grafischen Repräsentationen von Tusche-Blots in Aquatinta-Technik, welche durch ihr ungestümes Erscheinungsbild und die radikale Zuspitzung des Schwarz-weißkontrasts beeindrucken.

Die Phase des von Cozens vorgeschlagenen Verfahrens, in welcher aus formlosen Flächensegmenten des Blots gegenständliche Motive einer Landschaft gewonnen werden, wird schwerpunktmäßig unter dem Blickwinkel einer im Traktat angelegten prinzipiellen Gleichbehandlung schwarzer und weißer Flächen betrachtet. Ein solcher „abstrakter“ Blick wird in den Zusammenhang von Sehtheorien des 18. Jahrhunderts gestellt. Wie und in welchem Ausmaß sich dieser Aspekt in den Grafiken der *New Method* und sonstigen Cozens-Blättern manifestiert, klären Detailanalysen, die in dieser Form in der Literatur bisher nicht vorkamen.

Die Tatsache, dass es die konzentrierte Übernahme und assoziative Umwandlung von Konturen ist, welche im Rahmen der Blot-Verarbeitung gegenständliche Motiven generiert, führt zu einem Vergleich mit der zeitgenössischen Praxis der Porträtsilhouette. In der Bestimmtheit ihres Umrisses der Formlosigkeit des Blot vermeintlich entgegengesetzt, zeigt sie in ihrem (v.a. von Johann Caspar Lavater vertretenen) Anspruch, durch Auslegung einer reduziert-abstrakten Flächenkonfiguration (Konturlinie) das Konkrete (Persönlichkeit des Dargestellten) zu erschließen, strukturelle Parallelen zur Blot-Methode. Das Versprechen, des unergründlichen menschlichen Gegenübers solcherart habhaft zu werden, korrespondiert in gewisser Weise mit der „Zähmung“ des Formlos-Chaotischen durch das Verfahren von Cozens. Um eine diesbezügliche „Verwertbarkeit“ von Blots bestmöglich zu demonstrieren und den Zusammenhalt des Ganzen gegenüber der Versenkung ins Detail nicht zu gefährden, greift Cozens, wie die Arbeit nachweist, auf klassische Kompositionsmuster zurück und richtet das vermeintliche Chaos der Aquatinta-Grafiken an Mittel- und Diagonallinien sowie am Goldenen Schnitt aus.

Lebenslauf

Rolf Wienkötter

Geboren am 13. Mai 1970 in Kitzbühel, Tirol. Wohnhaft seit 2000 in Wien.

Ausbildung

1976-1988	Volksschule Kitzbühel und BG St. Johann i.T.
1988-1992 / 2000-2002	Studium der Rechtswissenschaften an den Universitäten Innsbruck und Wien (nicht abgeschlossen).
2000-2013	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.
2003	Praktikum im MUMOK Wien, Ausstellung <i>X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre</i> (Kurator: Matthias Michalka), eigenverantwortliche Betreuung des bio- und bibliografischen Katalogteils.

Berufliche Tätigkeiten

1991-1997	Unterricht im Nachhilfesektor (Latein, Mathematik u.a.), Konzipierung und Durchführung von Latein-Kursen für Studierende in einem Lerninstitut in Innsbruck.
2003-2005	Tutor bei Univ.Prof. Friedrich Teja Bach, u.a. für eine Auslandsexkursion nach Moskau und St. Petersburg (SS 2003).
Seit 2004	Kunstvermittler im Kunsthistorischen Museum Wien. Seit 2007 im ständigen Team der Kunstvermittlung tätig. Seit 2010 Erstellung von Vermittlungsprogrammen sowie Beteiligung an der Entwicklung von Projekten.
2006	Mitarbeit am Katalog der Ausstellung <i>Why Pictures Now?</i> , MUMOK Wien, Kurator Achim Hochdörfer (Werkbeschreibungen).
2007	Preisträger des von Kunstwerft und basis wien erstmals vergebenen „Art Critics Award“ (Sparte für Newcomer) mit einem Text über Erwin Wurm. In der Folge Texte für <i>artmagazine.cc</i> , <i>Spike</i> , <i>Parnass</i> .
2008-2011	Kunstvermittlung in der Generali Foundation Wien (Konzipierung und Durchführung von Führungen und Kunstvermittlungsprogrammen).
2009/10	Texte im Rahmen der Ausstellung <i>Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987</i> , MUMOK Wien, Kurator Matthias Michalka (Werktexte für Katalog und Ausstellung).
2011/12	Mitarbeit im Rahmen der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlung Bogner im MUMOK Wien, Werktexte für den Katalog <i>Leidenschaftlich Exakt. Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok</i> , Wien 2012.
2011/12	Hauptverantwortlich (neben Manuel Kreiner) für Konzept und Durchführung des vom BMUKK finanzierten Kunstvermittlungsprojekts „Sondereinsatz KHM – Eine Rätsel-Rallye durch die Kultur von Jahrtausenden“.

Außeruniversitäres Engagement

1993-2000 Engagement für europäische Verständigung im studentisch-universitären Feld im Rahmen der überparteilichen NGO AEGEE (Association des Etats Généraux des Etudiants de l'Europe, Europäisches Studierendenforum, www.aegee.org). Gründung von AEGEE-Innsbruck 1993, Tätigkeit auf europäischer Ebene 1997-2000, Vorbereitung internationaler Meetings und Konferenzen, organisatorische Tätigkeiten (PR, Fundraising, interne Weiterbildung), damit verbunden häufige Auslandsaufenthalte in ganz Europa, von Spanien bis Ukraine, Großbritannien bis Türkei.

Publizierte Texte (Auswahl)

„Von Ein-, Zu-, Ab- und sonstigen Fällen“, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Achim Hochdörfer (Hrsg.), *Josh Smith. Hidden Darts Reader*, Wien 2008, S. 13-16.

„Vom Zeichnen in der Zeit. Klaus Mosettigs abstrakter Blick auf das Konkrete“, in: *Parnass* 1/2009, S. 74-79.

Sabine Folie (Hrsg.), Kat. *Ree Morton. Werke 1971-1977*, Generali Foundation Wien 2009: Werktexte S. 75-83, 89-93, 99-105, 111-117, 125-131, 139-151, 169-175.

Ilse Lafer (Hrsg.), Kat. *Hinter der Vierten Wand. Fiktive Leben – Gelebte Fiktionen*, Generali Foundation Wien 2010: Texte über Aernout Mik und Omer Fast, S. 66-77.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Andrea Hubin (Hrsg.), Kat. *Leidenschaftlich Exakt. Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok*, Wien 2012: Texte u.a. über Hans Bischoffshausen, Hartmut Böhm (S. 97-101), François Morellet (S. 185-189).