

DER FLECK ZWISCHEN KOMPOSITION UND ZUFALL

Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit

Raphael Rosenberg

Wie schade, dass die Zeitmaschine Museum vergangene Werke in die Gegenwart versetzt, die Künstler jedoch nicht mit auf die Reise über die Jahrhunderte mitnehmen kann. Stellen wir uns vor: Gaulli oder Tiepolo würden ihre Gemälde neben Werken von Götz, Kreutz, Schultze, Schumacher, Trier und anderen hängen sehen. Was würden sie denken und sagen? Die Kunstliteratur der frühen Neuzeit gibt Anlass, Vermutungen auszusprechen. Sie zeigt, dass Maler sich seit der Renaissance für informelle Erscheinungen interessiert und Begriffe für derartige Phänomene entwickelt haben.

Cozens »informelle« Blots

Mein historischer Rückblick setzt mit einer verhältnismäßig späten Position an: 1759 und 1785 publiziert der englische Maler und Kunsterzieher Alexander Cozens (1717–1786) zwei kurze Traktate, in denen er eine Erfindung zur Vereinfachung des Entwurfs von Landschaftsgemälden vorstellt. Cozens rät dem Maler, spontane, fleckenartige Zeichnungen, die er »Blots« nennt, mit Pinsel und Tusche anzufertigen und als Ausgangspunkt für Landschaften zu verwenden. So hat er beispielsweise die hier abgebildete Skizze einer Flusslandschaft (Pl. 38) aus der vorhergehenden Aquatintaradiierung (Pl. 37) entwickelt.¹

Bei der Herstellung des Blots sollte sich der Maler vom Zufall leiten lassen. Cozens schlägt sogar vor, das Blatt zunächst zu zerknüllen. Noch bevor die Tintenkleckse aufgebracht sind, entsteht dadurch eine Struktur aus unregelmäßigen, gebrochenen Linien, die mit Tinte aufgegriffen und weitergeführt werden kann.² Der Blot dient Cozens als »grobe Angabe der Gesamtwirkung eines Bildes«, er legt die Komposition der Hauptformen sowie die Aufteilung der hellen und dunklen Flächen ohne Graustufen und Farben fest. Blots sind unbestimmt (»undistinguished«), so unbestimmt wie eine Zeichnung, die aus großer Ferne betrachtet wird.³

Cozens Blots ähneln Grafiken tachistischer Künstler. Schwarze Flecken überwuchern die Bildfläche unseres ersten Beispiels (Pl. 14). Das zweite (Pl. 37) gibt den spontanen Duktus eines breiten Pinsels wieder: parallel gebogene Striche oben rechts, eckig aneinander stoßende kurze Geraden links. Diese Aquatinta-Platte ist offensichtlich die seitenverkehrte Wiedergabe einer vom Rechtshänder Cozens zügig skizzierten Zeichnung.

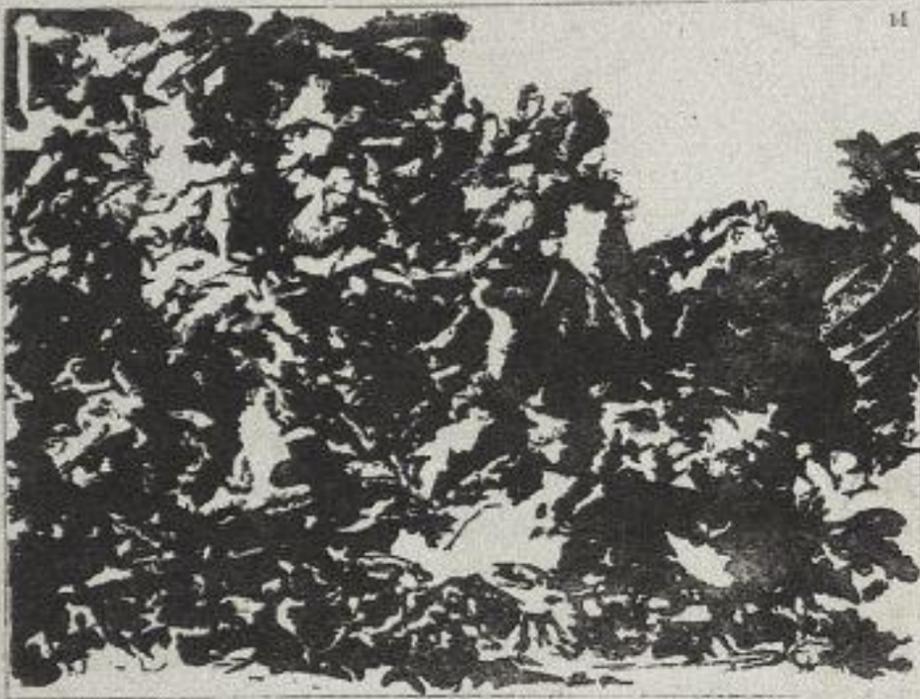
Der englische Begriff »blot« entspricht dem französischen »tache« (Fleck), also jenem Wort, aus dem die Bezeichnung »Tachismus« abgeleitet wurde. Diese begriffliche Entsprechung unterstreicht die Nähe der englischen Maler des 18. Jahrhunderts zu informellen Ansätzen des 20. Jahrhunderts. Zufall, beziehungsweise Spontaneität auf der einen und Komposition als gegenstandsunabhängige Erscheinung auf der anderen Seite sind die Grundlagen von Cozens Blots, und diese sich auf den ersten Blick widersprechenden Bildkonzepte spielen auch im Informel eine zentrale Rolle.⁴

Cozens Traktate wurden in kleinen Auflagen gedruckt, ihre Verbreitung und Rezeption blieb gering. Das Buch von 1759 ist in einem einzigen Exemplar überliefert. Das Traktat von 1785 wurde 1952 – während der Blütezeit des Tachismus – erstmalig wiederabgedruckt.⁵ Die Versuchung liegt nahe, Cozens zum verkannten Vorläufer des Informel zu erklären, dessen Ansätze von den Zeitgenossen nicht gebührend gewürdigt wurden, da er seiner Zeit zu weit voraus war. Eine solche romantische Genieverklärung wäre aber verfehlt. Die Grundlagen von Cozens' Methode sind in der Kunsttheorie der frühen Neuzeit fest verankert. Die Empfehlung, den Zufall als Ausgangspunkt einzusetzen, findet sich bereits in Leonardos Schriften, und die Vorstellung von Komposition als gegenstandsunabhängige, übergreifende Bildessenz wird seit dem 17. Jahrhundert thematisiert.

Das ungegenständliche Sehen gegenständlicher Gemälde

Fangen wir mit dem zweiten dieser Aspekte an. »Blot« ist das englische Wort für »macchia« (Fleck), einem in der italienischen Kunsttheorie geläufigen Begriff. Im 16. Jahrhundert wurde damit unter anderem im metaphorischen Sinn die skizzenhafte (fleckenartige) Malweise eines Tintoretto charakterisiert. Giorgio Vasari schreibt 1550, eine Skizze sei der allererste Entwurf eines Bildes, und da sämtliche Details noch fehlen, gleiche sie einem Fleck (»macchia«).⁶ Macchia ist der Farbfleck und damit die kleinste Einheit eines Bildes. Der Begriff wird aber auch zur Bezeichnung jener großen Bildpartien verwendet, die in einem gemeinsamen Ton gehalten sind. So erläutert Gian Lorenzo Bernini 1665, dass man bei der Komposition großer Bilder stets von der Zusammenstellung der »macchie« auszugehen habe, wobei sein französischer Begleiter Paul Fréartole Chantelou »macchie« mit Massen (»masses«) übersetzt. Man sollte zuerst – so Bernini weiter – »auf die informelle (!) Komposition des Ganzen« (»composition informe d'un tout«) und auf den Kontrast der Massen (macchie) achten, bevor man sie mit Figuren füllt.⁷

Macchia kann als pars pro toto auch die gesamte Komposition der Farb- und Helldunkelmassen bezeichnen. Gemeint ist dann der ungegenständliche Eindruck, den man aus großer Distanz gewinnt. Der älteste mir bekannte Beleg dieser Semantik findet sich 1674 in einer Schrift des Malers und Kunstschriftstellers Luigi Scaramuccia (1616–1680). Im Verlauf einer literarischen Reise zu den Höhepunkten der italienischen Kunst tritt er in die Venezianische Kirche S. Giovanni e Paolo ein und lobt schon aus der Ferne Tizians Bild des *Petrus Martyr* für den Einklang der Gesamtkomposition und dafür, dass es unterschiedlichen Betrachtungsabständen gerecht werde. Aus großer Entfernung würde man eine »wunderschöne Macchia« wahrnehmen, das heißt, eine »Aufteilung großer, heller und dunkler Stellen.«⁸ Was Scaramuccia beiläufig an diesem



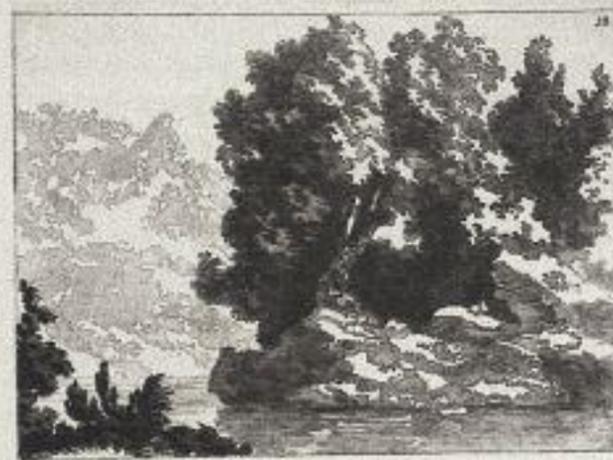
Alexander Cozens, *A close or confined scene, with little or no sky, [Blot]*, Aquatinta, 24 x 31,5 cm, aus: Cozens 1785, Pl. 14, British Museum, London

Bild erläutert, wird 1715 durch den englischen Maler und Kunsttheoretiker Jonathan Richardson (1667–1745) als Regel formuliert. In seinem *Essay on the Theory of Painting* schreibt er: »Bilder sollten so konzipiert sein, dass sie aus der Ferne betrachtet, wenn man nicht ausmachen kann, welche Figuren dargestellt sind oder was sie tun, als Komposition von hellen und dunklen Massen erscheinen. Die Formen dieser Massen müssen angenehm sein, unabhängig davon, woraus sie gebildet sind, ob Boden, Bäume, Gewänder, Figuren und dergleichen. Alles zusammengenommen sollte lieblich und reizend sein, schöne Formen und Farben ohne Namen, von denen es eine unendliche Vielfalt gibt.«⁹ Richardson ist einer der ersten, der den Begriff »Komposition« systematisch in dem heute noch gebräuchlichem Sinne, als Anordnung sämtlicher Teile eines Bildes, verwendet. »Composition« ersetzt, was zuvor als »macchia« (Scaramuccia) oder »tout ensemble« (Roger de Piles) bezeichnet wurde.

Diese rein formale und explizit gegenstandsunabhängige Definition der Bildkomposition war nicht nur für die Theorie relevant. Sie entspricht einer Form der Bildbetrachtung, die im 18. Jahrhundert mehrfach belegt ist. So schreibt der Maler Joshua Reynolds (1723–1792): »Als ich in Venedig war [im Jahr 1752], habe ich folgende Methode verwendet, um die Kompositionsprinzipien [der Venezianischen Maler] zu verstehen. Wenn ich in einem Bild eine außerordentliche Wirkung des Helldunkels beobachtete, nahm ich ein Blatt meines Skizzenbuches und verdunkelte jeden Teil in demselben Grad von Hell und Dunkel wie in dem Bild. Das weiße Papier blieb unberührt, damit es das Licht darstelle. Das Sujet des Bildes und die Figuren beachtete ich dabei nicht. Wenige Versuche reichten, um die Helldunkel-Führung zu begreifen. Nach einigen Experimenten fand ich heraus, dass meine Blätter alle auf vergleichbare Weise gefleckt [»blotted«] waren: Normalerweise wurde nicht mehr als ein Viertel des Bildes für das Licht gelassen, was primäre und sekundäre Lichter einschloss. Ein weiteres Viertel sollte so dunkel wie möglich sein. Die übrige Hälfte wurde in modulierten Halb-



Alexander Cozens, *[Blot]*, Aquatinta, 24 x 31,5 cm, aus: Cozens 1785, Pl. 37, British Museum, London



Alexander Cozens, *[Blot]*, Aquatinta, 24 x 31,5 cm, aus: Cozens 1785, Pl. 38, British Museum, London

schatten gehalten. Rubens scheint eher mehr als ein Viertel Licht zugelassen zu haben, Rembrandt deutlich weniger, knapp ein Achtel.«¹⁰ Derartige Nachzeichnungen des Helldunkels haben sich in einem italienischen Skizzenbuch Reynolds erhalten. Seine hier abgebildete Kompositionsskizze gibt sich bei genauerem Hinsehen als Wiedergabe von Tintoretts *Wunder der heiligen Agnes* zu erkennen.

Richardson hatte 1715 die Maler aufgefordert, ihre Kompositionen »sweet«, »delightful« und »lovely« zu gestalten. Daraus ergibt sich, dass die übergegenständliche Betrachtung des Bildes für ihn bereits an sich schön oder hässlich sein konnte. Der Komposition werden damit spezifische Eigenschaften zugewiesen. Reynolds geht etwas weiter, wenn er von verschiedenen Stilen der gegenstandsunabhängigen Komposition spricht. Die Venezianer, Rubens und Rembrandt hätten unterschiedliche Kompositionsweisen, die sich durch das jeweils spezifische Verhältnis von Hell und Dunkel unterscheiden. Marc-Antoine Laugier (1713–1769) hat in seiner 1771 posthum veröffentlichten *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* eine nochmals differenziertere Theorie verfasst. Er fordert den Betrachter auf, das Bild zuerst aus großer Entfernung anzusehen, denn nur wenn kein Gegenstand die Form beeinträchtigt, können die Harmonie der Farben einerseits und die Gesamtwirkung des Bildes andererseits beurteilt werden.¹¹ Während die Harmonie der Farben den ornamentalen Wert des Bildes bestimmt, unterscheidet Laugier die Gesamtwirkung (»effet du tout ensem-



Joshua Reynolds, Kompositionsskizze (Tintoretto's »Wunder der heiligen Agnes«), 1752, Schwarzer Stift auf Papier, 21 x 15,8 cm, Skizzenbuch 201.a.g, f. 66., British Museum, London



Jacopo Tintoretto, Wunder der heiligen Agnes, um 1563, 400 x 200 cm, Madonna dell'Orto, Venedig

ble«)¹² in quantitativer und qualitativer Hinsicht. Positiv bewertet er Bilder, die einen starken Eindruck hervorrufen, negativ dagegen jene, die den Betrachter kalt lassen. Der starke Eindruck kann sehr verschiedene Qualitäten haben. Beispielhaft zählt Laugier auf: Größe und Pracht, Schrecken, Liebreiz, Wonne, Unruhe, Einfachheit, Verachtung.¹³

Die ungegenständliche Betrachtung gegenständlicher Bilder ist auch in der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts diskutiert worden. Prominent sind die Stellungnahmen des französischen Dichters Charles Baudelaire (1821–1867), ausführlicher jene des italienischen Schriftstellers Vittorio Imbriani (1840–1886), der eine regelrechte Theorie dieser Betrachtungsform unter ihrer alten Bezeichnung »macchia« entwirft. Die Ironie der Geschichte will es, dass ausgerechnet Hans Sedlmayr (1896–1984), einer der schärfsten Kritiker der abstrakten und insbesondere informellen Kunst, Imbrianis Begriff der Macchia als Kriterium für die Kunstgeschichte einzuführen versuchte.¹⁴

Zufall als Ursprung

In einem 1492 geschriebenen Text empfiehlt Leonardo da Vinci dem angehenden Maler »Gemäuer mit Flecken [»macchie«] oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen« anzusehen. »Wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Ähnlichkeiten zu verschiedenen Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln ver-

schiedener Arten sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.«¹⁵

Das Interesse der Maler an vorgefundenen, zufälligen Formen ist uralte. Prähistorische Höhlenmaler haben gelegentlich Unebenheiten der natürlichen Wand aufgegriffen, um diese in gemalte Tiere zu verwandeln.¹⁶ In der abendländischen Kunsttheorie war es aber insbesondere Leonardo, der mit seinem seit 1650 mehrfach gedruckten *Traktat über die Malerei* den Zufall als malerische Methode hoffähig machte. Cozens bezieht sich in seinen Traktaten ausführlich auf Leonardo, geht aber weit über ihn hinaus. Zwischen beiden Künstlern gibt es eine auffällige Steigerung. Im ausgehenden 15. Jahrhundert lenkt Leonardo die Aufmerksamkeit auf Flecken, die dem Maler als Anregung dienen sollen. Flecken sind in seinen Augen ausschließlich ein Mittel zur Bilderfindung, sie besitzen keinen Eigenwert. Er fertigt und reproduziert keine Flecken um ihrer selbst Willen. Drei Jahrhunderte später fordert Cozens mit derselben Intention zur Herstellung von Fleckenbildern auf. Sie sind lediglich als Übergangsstadium zum Entwurf von Landschaftsbildern gemeint, aber die 18 großformatigen Beispiele, zu denen die hier abgebildeten Pl. 14 und Pl. 37 zählen, die er im Traktat von 1785 mit einer aufwendigen und innovativen Aquatinta-Technik abdruckt, beweisen, dass er ihnen durchaus einen ästhetischen Eigenwert zuspricht. Cozens' von Leonardo abweichende Haltung ist vermutlich



Victor Hugo, *Ohne Titel*, vermutlich 1850, braune Tinte auf Papier, 28,5 x 44,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon, DG 624



Gustave Moreau, *Vorder- und Rückseite einer Aquarellpalette*, 1880er oder 1890er Jahre, Pinsel und Flecken in Aquarell, 13,5 x 20 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, 16010-239



durch die im 18. Jahrhundert geläufig gewordene Betrachtung des gegenstandsunabhängigen Eigenwerts von Bildkompositionen gefördert worden.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass zwei Prinzipien des Tachismus – Zufall als Ursprung von Bildern und Gestaltung gegenstandsunabhängiger Kompositionen – in der Kunsttheorie der Neuzeit wurzeln. Cozens führt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beide Prinzipien zusammen und realisiert dabei Grafiken, die man rückblickend als »tachistisch« bezeichnen kann. Einzelne Künstler des 19. Jahrhunderts haben, auf denselben kunsttheoretischen Traditionen fußend, ähnliche Wege eingeschlagen. Obgleich sie vermutlich keine Kenntnis von Cozens Blots hatten, scheinen sie dessen Ansatz weitergeführt zu haben. Bekannt sind ungegenständliche Zeichnungen von Victor Hugo (1802–1885), weniger bekannt dagegen die Aquarellpaletten des französischen Malers Gustave Moreau (1826–1898). Es sind dies Papierblätter, die er zum Mischen von Farben und als Farbprobe verwendete, und von denen er aus ästhetischen Gründen mehr als 400 aufbewahrt hat.¹⁷ Der Unterschied zwischen derartigen Blättern von Cozens, Hugo oder Moreau und den informellen Werken des 20. Jahrhunderts liegt weniger auf der Ebene der Form, die bei jedem Künstler eine andere ist, als vielmehr im Status der Bilder. Der Landschaftsmaler Cozens war zwar von der Ästhetik der Blots fasziniert, hat sie jedoch »lediglich« als Vorskizzen für Bildentwürfe verstanden. Hugo hat zwischen 1850 und 1876 rund 4.000 Blätter gezeichnet, mehrere Dutzend davon sind vollkommen ungegenständlich. Der Dichter betonte aber immer wieder, kein Maler zu sein. Nie hat er Bilder ausgestellt oder verkauft, und gerade die ungegenständlichen haben zu Lebzeiten den Familien- und Freundeskreis nicht verlassen. Gustave Moreau hat nebst den Aquarellpaletten viele ungegenständliche Kompositionszeichnungen und rund fünfzig ungegenständliche Ölskizzen angefertigt. Er verstand sie als Weg, nicht als Ziel. Seine ungegenständlichen Bilder sind Teil des Werkprozesses. Wenn er die Ausstellung der von ihm gefirnissten und gerahmten ungegenständlichen Ölskizzen in seinem posthumen Museum veranlasste, sollte damit den zukünftigen Betrachtern die Mühe des Historienmalers anschaulich werden. Erst im 20. Jahrhundert wurden derartig abstrakte Gemälde als vollwertige Kunstwerke deklariert und ausgestellt.

* Die Darlegungen über Cozens und Laugier beruhen auf den ausführlicheren Studien in meiner noch unveröffentlichten Habilitation (Raphael Rosenberg, *Jenseits der Mimesis (1600–1900). Eine Archäologie des ungegenständlichen Bildes*, Freiburg i. Br. 2003). Für ihre Hilfe und stete Begleitung danke ich meiner Frau Heidrun.

- 1 Der erste Traktat heißt *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips. Intended for Students in the Art* (London 1759), das Exemplar in der Petersburger Ermitage ist von Kim Sloan, *A New Chronology for Alexander Cozens*, in: *The Burlington Magazine*, 127/1985, S. 354–360, publiziert worden. Den zweiten, *A New Method of Assisting the Inventions of Landscape*, London 1785, zitiere ich im folgenden nach Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar 1990, S. 467–484. Lebensztejn reproduziert Text und Tafeln des Traktats von 1785 vollständig, mit ausführlichem Kommentar und einem umfassenden Verzeichnis der Sekundärliteratur (S. 445–461). Unter den neueren Veröffentlichungen vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, bes. S. 344–354; Charles Cramer, *Alexander Cozens' New Method. The Blot and General Nature*, in: *Art Bulletin*, 97/1997, S. 112–129.
- 2 Cozens 1785, S. 25: »For the surest means of producing a great variety of the smaller accidental shapes, the paper on which you are to make the blot, may be crumpled up in the hand, and then stretched out again.« Vgl. Lebensztejn 1990, S. 182–183.
- 3 Cozens 1785, S. 8: »The blot is not a drawing, but an assemblage of accidental shapes, from which a drawing may be made. It is a crude resemblance of the whole effect of a picture, except the keeping and colouring; that is to say, it gives an idea of the masses of light and shade, as well as of the forms, contained in a finished composition. If a finished drawing be gradually removed from the eye, its smaller parts will be less and less expressive; and when they are wholly undistinguished, and the largest parts alone remain visible, the drawing will then represent a blot, with the appearance of some degree of keeping.«
- 4 Vgl. Gabriele Lueg, *Studien zur Malerei des deutschen Informel*, Diss., Techn. Hochsch., Aachen, 1983, ab S. 132, ab S. 197.
- 5 A.P. 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.
- 6 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Bd. 1, Florenz 1966, S. 117: »Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra, e sono fatti in forma di una macchia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto.« Vgl. Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991, bes. S. 36–43, der diese und verwandte Stellen aus-

- föhrlich diskutiert, wobei er m. E. in Bezug auf das 16. Jahrhundert die Eigenständigkeit des Begriffes übertreibt.
- 7 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France, Notice de Ludovic Lalanne* [...], Clamecy 1981, S. 270–271 (Eintrag vom 10.10.1665): »[...] il a parlé ensuite de la coupe du Val-de-Grâce, et a dit que dans la composition de ces grands ouvrages il ne faut faire que des masses, il dit delle macchie, comme qui ferait des figures sur une feuille de papier et les couperait avec des ciseaux et placerait ces diverses masses, comme faisant la composition informe d'un tout, afin de lui donner un beau contraste, et qu'après on venait à remplir ces espaces de figures étudiées et descendait-on après au particulier [...].« Vgl. Philip Sohm, *Baroque Piles and Other Decompositions*, in: Paul Taylor und François Quiviger (Hrsg.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London und Turin 2000, S. 58–90, S. 69.
 - 8 Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani* [...], Pavia 1674, Repr. Mailand 1965, S. 95: »Ma uno de' maggiori pregi, che dar li sentisse fù quello, del grand'accordamento del tutto insieme, e del giuditio grande, che Titiano haveva usato nella consideratione d'ogni distanza, essendoche da lontano si comprendeva una bellissima macchia, ò vogliam dir massa cagionata dalle gran Piazze de chiari, e de scuri posti à tempo, onde ogni più vero intelligente potesse restarne con molta ragione contento insieme, e stupefatto, e seguen-done poi l'avvicinamento potesse conoscere quanto fosse stata la sua grande, ed' artificiosa Maestria.« Der Text bezieht sich auf das 1867 verbrannte Bild des *Petrus Martyr*, das sich damals in S. Giovanni e Paolo (Venedig) befand. Den Hinweis auf die Textstelle verdanke ich Sohm 2000, S. 95.
 - 9 Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London 1715, S. 114–115, zit. nach: *The Works of Mr. Jonathan Richardson*, London 1773, Repr. Hildesheim 1969, S. 64: »Every picture should be so contrived, as that at a distance, when one cannot discern what figures there are, or what they are doing, it should appear to be composed of masses, light, and dark; the latter of which serve as repose to the eye. The forms of these masses must be agreeable, of whatsoever they consist, ground, trees, draperies, figures & c. and the whole together should be sweet, and delightful, lovely shapes and colours without a name; of which there is an infinite variety.« Zum Kompositionsbegriff Richardsons vgl. Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven und London 2000, bes. ab S. 163.
 - 10 Joshua Reynolds, *Notes on the Art of Painting* (1783), zit. nach: *The works*, hrsg. v. Edmond Malone, London 1797, Repr. Hildesheim 1971, Bd. 2, S. 246: »When I was at Venice, the method I took to avail myself of their [Venetian Painters] principles [of composition] was this. When I observed an extraordinary effect of light and shade in any picture, I took a leaf of my pocket-book, and darkened every part of it in the same gradation of light and shade as the picture, leaving the white paper untouched to represent the light, and this without any attention to the subject or to the drawing of the figures. A few trials of this kind will be sufficient to give the method of their conduct in the management of their lights. After a few experiments I found the paper blotted nearly alike: their general practice appeared to be, to allow not above a quarter of the picture for the light, including in this portion both the principal and secondary lights, another quarter to be as dark as possible; and the remaining half kept in mezzotint of half shadow. Rubens appears to have admitted rather more light than a quarter, and Rembrandt much less, scarce an eighth.« Vgl. Harry Mount, Reynolds. Chiaroscuro and Composition, in: Taylor/Quiviger 2000, S. 172–197, bes. S. 173–174; Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven und London 2000, S. 285; Giovanna Perini, Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature. A Study of the Sketchbooks in the British Museum and in Sir John Soane's Museum, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51/1988, S. 141–168, S. 146.
 - 11 Marc Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris 1771, Repr. Genf 1972, S. 237–238: »Voilà un tableau qui se présente à vos regards. Commencez à le considérer de loin, & à une distance assez grande, pour que vous ne voyiez les objets qui le composent que con-fusément. Restez quelques tems à ce point de vue vague & indéci. C'est de là que vous apprécierez d'abord deux choses très-remarquables, l'accord des couleurs, & l'effet du tout ensemble. Faites abstraction des objets particuliers, ne vous occupez, ni des carna-tions, ni des étoffes, ni des fonds. Examinez seulement si cet assortiment de couleurs n'a rien qui blesse vos yeux, si vous n'y appercevez rien de dur & de tran-chant, rien d'opposé & d'incompatible. Si vos yeux trouvent à s'y reposer, non-seulement sans répugnance, mais avec une sorte d'attention & de satisfaction, jugez en un mot de ce tableau, comme vous jugeriez d'une belle étoffe brochée de diverses couleurs, où le passage de l'une à l'autre seroit plus ou moins adouci.«
 - 12 Der »effet du tout ensemble« wurde seit 1668 durch Roger de Piles in den kunsttheoretischen Diskurs eingeföhrt. Erst ein Jahrhundert später erföhrt der Begriff bei Laugier eine derartige Differenzierung. Zum Verhältnis von De Piles und Laugier vgl. Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Conn., und London 1985, S. 134–138.
 - 13 Laugier 1771, S. 238: »Ensuite, sans vous rapprochez encore du tableau, considérez l'effet du tout ensemble. Voyez si cet effet est frappant ou insipide, s'il attire, s'il fixe malgré vous votre attention, ou si vous êtes obligé de vous exciter vous-même, pour lui appliquer des regards qui ne soient pas distraits. Examinez si l'inspection générale de ce tableau réveille dans vous des idées de grandeur & de magnificence, de noblesse & de fierté, d'épouvante & de terreur, d'élégance & d'agrément, de volupté & de délices, de tumulte & de fracas, de simplicité & de négligence, de bassesse & de mépris. En un mot, sondez-vous vous-même, considérez si le tableau vous remue de quelque maniere, s'il vous flatte par quelque endroit.«
 - 14 Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, III. De la couleur, in: Ders., *Œuvres complètes*, hrsg. v. Y.-G. Le Dantec, Paris 1961, S. 883. Vgl. Hans Körner, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«*. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988, S. 282–283. und Ders., *Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter*. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenbauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 397–424, S. 403–410. Hans Sedlmayr, Die »macchia« Bruegels (1934), in: *Epochen und Werke*, Bd. 1, Wien und München 1959, S. 274–318.
 - 15 Leonardo da Vinci, Paris, B.N. 2038, f. 22v., = f. 102v. des sog. Manuskript A aus dem Institut de France, zit. nach: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, hrsg. v. Jean Paul Richter, 2 Bde., Bd. 1, London 1939, S. 311–312, Nr. 508: »Non resterò però di mettere intra questi precietti una nova inventione di speculatione, la quale benchè paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destrare lo ingegno a varie inventioni, e questa è se tu rigarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti, se avrai a inventionare qualche sito potrai li vedere similitudine di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, albori, pianure, grandi valli e colli in diversi modi, ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in integra e bona forma.« Deutsche Übersetzung in Anlehnung an Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. v. André Chastel, München 1990, S. 385, Nr. 349.
 - 16 Horst W. Janson, *The »Image Made by Chance«* in Renaissance Thought, in: Millard Meiss (Hrsg.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 254.
 - 17 Siehe Raphael Rosenberg, *Hasard et abstraction. Les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau*, in: *Gustave Moreau. Mythes et Chimères*, Ausst.-Kat. Musée de la Vie romantique, Paris 2003, S. 92–107, 129–131.