

Alexander Cozens' „blot“-Methode Landschaftserfindung als Naturwissenschaft*

von

WERNER BUSCH (Berlin)

Alexander Cozens war eine seltsame historische Erscheinung.¹ Als Künstler wurde er etwa schon von seinem Sohn John Robert in den Schatten gestellt, kaum einer seiner vielen künstlerischen Systematisierungsversuche gerann wirklich in ein logisches System, seine verschiedenen Schriften blieben krude und waren selten ein verlegerischer Erfolg, teilweise sind nur Fragmente erhalten. Niemand jedoch übertraf ihn in der Bedeutung als direkten oder indirekten Anreger englischer Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Verblüffenderweise erstreckte sich seine nachhaltige Wirkung auf diametral entgegengesetzte Landschaftsauffassungen. So ist sein Einfluß etwa bei Thomas Jones oder Gainsborough, bei Constable oder Turner zu greifen, bei „Realisten“, die auf die Naturphänomene fixiert waren, wie bei „Idealisten“, die auf die freie Erfindung rekurrierten. Dabei hat weniger Cozens' Werk als seine Sicht von Landschaft gewirkt. Das paradoxe Faktum gilt es zu erklären. Dafür ist ein kurzer Blick auf die noch im 18. Jahrhundert gültige Tradition klassischer Landschaftsauffassung nötig.

Selbst wenn Roger de Piles schon ganz am Anfang des 18. Jahrhunderts in seinem *Cours de peinture par principes* eine stärkere Bindung der Landschaftsmalerei an die Naturphänomene fordert,² so bleibt doch die Geltungsdauer eines an Poussins und Claudes Bildern orientierten Landschaftsbegriffs bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ungebrochen. Noch Goethe auf der Italienischen Reise 1786/87, bei allem wissenschaftlichen Interesse an atmosphärischen und geologischen Fragen und ihrer sprachlichen Fassung, ist theoretisch und praktisch einer klassischen Landschaftsauffassung verhaftet. Besonders deutlich wird dies in seinem wohl im Herbst 1787 in Castel Gandolfo formulierten Gedicht *Amor als Landschaftsmaler*³. Auch in diesem

* Der vorliegende Beitrag ist der geringfügig geänderte Ausschnitt aus einem Kapitel eines Buches, das unter dem Titel *Das sentimentalische Bild* 1993 im Beck Verlag, München erschienen ist.

¹ Adolf Paul Oppé, *Alexander und John Robert Cozens*, London 1952; Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens, The Poetry of Landscape*, New Haven - London 1986.

² Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 209–213, 245, 253f.

³ *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, München 1982, Bd. 1, S. 235–237, s. Werner Busch, *Die „große, simple Linie“ und die „allgemeine Harmonie“ der Farben. Zum*

Gedicht war es für Goethe noch ganz selbstverständlich, daß ein Landschaftsbild aus drei Gründen besteht: Vorder-, Mittel- und Hintergrund. In ihrer Fülle hatte Landschaft sich in der Überschau darzubieten, vom Nahsichtigen bis in die fernste Ferne. Von den Blumen im Tal, in dem sich auch die Staffage findet, über den Fluß zum Wald soll der Blick über hintereinander gestaffelte Hügel in sich verlierende Ferne geführt werden zum Schauspiel des Himmels mit umglänzten Wolken und strahlender Sonne. Claude Lorrains Bilder, die er zusammen mit dem Landschaftsmaler Philipp Hackert im Juni 1787 in Rom besichtigt hatte,⁴ standen Goethe vor Augen. Aber auch an ein Bild wie Adam Elsheimers berühmte *Morgenlandschaft* in Braunschweig wäre zu erinnern.

Die Gründe fordern ihren vorherrschenden Ton und die besondere Weise ihrer Behandlung. Der Vordergrund ist feinteilig gemalt, *mit spitzem Finger*⁵, wie Goethe schreibt, farbig differenziert mit dominierendem Erdton. In ihn eingebettet ist die Staffage, nach Goethe das Schwerste für den Maler,⁶ denn sie gibt dem ganzen Bild erst seine Bestimmung, seinen Sinn. Mittel- und vor allem Hintergrund sind großzügiger gemalt, hinter den zarten, leichten Wipfeln der Bäume im Gegenlicht erstrecken sich die frei angelegten blauen Hügelschichten. Doch Goethe schildert all dies dem Werkprozeß, den er bei Hackert gelernt hatte, entsprechend in umgekehrter Reihenfolge, das Bild entsteht von hinten nach vorne.⁷ Dem Gedicht kommt das im übrigen nur entgegen, so kann es mit Amors Ziel enden, dem allerliebsten Mädchen und seinen roten Wangen. Wenn Wolken und Berge gemalt sind, folgen im Werkprozeß die Bäume und die Gesamtanlage der Landschaft bis zum Vordergrund, dann werden Berge und Wolken lasiert, erst jetzt folgen die Staffage und das Vordergrunddetail.

Das macht darauf aufmerksam, daß die Gestaltung des Vordergrunds und des aus Mittel- und Hintergrund bestehenden Blicks in der Landschaft sich im klassischen Bild grundsätzlich aus unterschiedlichen Quellen speist. Der Blick, die Aussicht, wie Goethe ihn andernorts nennt, basiert in seiner Ganzheit auf dem Studium der Natur, in idealisierter Form wird die Studie ins Bild übernommen, die Lasierung bindet sie im Ton zusammen, schafft fließende Übergänge. Mittel- und Hintergrund sind für den Grundton des Bildes verantwortlich, doch die Wahl dieses Tons ist durch

Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise, in: Goethe Jahrbuch 105, 1988, S. 152f. .

⁴ *Goethes Werke*, op. cit. (Anm. 3), Bd. 11, S. 352 (*Italienische Reise*, 27. Juni 1787); vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Schriften zur bildenden Kunst I* (= Berliner Ausgabe, Bd. 19), Berlin - Weimar ²1985, S. 966.

⁵ Goethe, op. cit. (Anm. 3), Bd. 1, S. 236, Z. 42.

⁶ Ebenda, Z. 41.

⁷ *Drei Tinten stehen, wenn er tuscht, immer bereit und indem er von hinten hervorarbeitet und eine nach der anderen braucht . . .*, s. Goethe, op. cit. (Anm. 3), Bd. 11, S. 206 (*Italienische Reise*, 15. März 1787); vgl. Kat. Ausst. *Goethe in Italien*, Goethe Museum Düsseldorf, Mainz 1986, S. 328. Dazu, daß es sich bei dem von Goethe geschilderten Verfahren um eine Anwendung für Sepia-Zeichnungen handelt, s. Wolfgang Krönig, *Sepia-Zeichnungen aus der Umgebung Neapels von Philipp Hackert*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33, 1971, S. 176-201.

das Thema, das die Staffage vorgibt, bestimmt. Der sinngebende Vordergrund entsteht anders: er ist aus Detailstudien komponiert. Erst diese Kompositionsleistung kann das Landschaftsbild nach klassischer Vorstellung zu einem Kunstwerk im höheren Sinne machen, unterscheidet die Ideallandschaft vom bloßen Prospekt.

Nun wußte Goethe natürlich, daß Hackert primär ein „vedutista“ war, deshalb lobte er ihn auch von Anfang an nicht wegen seiner sinnstiftenden Staffagen, sondern allein wegen seiner Fernblicke. Schon 1783, als er in Gotha die ersten Hackertschen Bilder sah, fand er die *Fernen und Himmel unglaublich schön*,⁸ und noch 1803 bei Besprechung zweier Hackertscher Werke, die Goethe für Weimar in Auftrag gegeben hatte, verwehrt er sich – von dem orthodoxen Meyer bestärkt⁹ – dagegen, die höchsten Ansprüche einer Ideallandschaft an diese Bilder zu stellen, war aber wieder von den Fernen begeistert. Zum ersten Bild heißt es: *Die vollkommen gelungenen Stellen gehen eigentlich, man erlaube uns den nicht gewöhnlichen, aber hier passenden Ausdruck, etwa eine Meile in das Bild hinein erst an; von dort bis zu den fernsten Gebirgen, möchten wir in der Tat zweifeln, ob sich eine wahrhaftere Darstellung wirklicher Gegenstände dieser Art denken lasse*.¹⁰ Nicht anders lobte er das zweite Bild: *Mittelgrund und Ferne, so weit die Ebene reicht, können hier ebenfalls für beinahe unverbesserlich gelten*.¹¹ Goethe spricht bei den fernen Hügeln von *wohlbeobachteter Übereinstimmung des Tons*.¹² Diese Teile könnten *für sich allein ein kleines herrliches Gemälde vorstellen*.¹³

Die letztere Formulierung könnte zu der Vermutung Anlaß geben, Goethe hielte es für denkbar, den vor der Natur in Öl aufgenommenen Mittel- und Hintergrund für sich als Bild anzuerkennen. Doch sollte man vorsichtig sein, denn nicht nur hält sich Goethes Abneigung gegen die Skizze bis an sein Lebensende,¹⁴ sondern vor allem klagt er grundsätzlich die künstlerische Vollendung des Landschaftsbildes ein. Der Ausschnitt, von dem er spricht, müßte für sich ausgewogen, gerundet, abgeschlossen sein. Doch immerhin ist Goethes Bemerkung ein Beleg dafür, daß er den Wert tonaler Abstimmung erkennen konnte. Goethe lobt, soweit er es gemäß den Anforderungen der klassischen Ideallandschaft vermag. Hackerts Begrenztheit muß er betonen, aber er will auch seine besondere Begabung würdigen. Es wäre aufzuweisen, daß Goethes klassischer Begriff von Landschaft, bestimmt von den Normen Claudescher Bilder, Hackert nur auf diese Weise gerecht werden konnte, obwohl Goethe genau wissen mußte, in welchem Punkt Hackert sich von der klassischen

⁸ 14. Juni 1783 an Charlotte von Stein, zitiert in: Goethe, *Kunsttheoretische Schriften*, op. cit. (Anm. 4), S. 965.

⁹ Ebenda, S. 435.

¹⁰ Ebenda, S. 436.

¹¹ Ebenda.

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda, S. 437.

¹⁴ Goethe an Johann Gottlob von Quandt, 22. März 1831, in: *Goethes Sämtliche Werke*, Propyläenausgabe, Bd. 43, hrsg. von Curt Noth, Berlin o. J., S. 126.

Tradition auch der Vedutenmalerei unterschied, zumal dieser Unterschied Goethes eigenen neuartigen naturwissenschaftlichen, besonders geologischen Interessen korrespondierte. Dieses Paradox kann verdeutlichen, welche Geltungsmacht die klassische Norm für den Diskurs über die Kunst und ihre Gattungen, aber auch für ihre Ausübung nach wie vor besaß. Um so dringlicher wird die Frage, wo sich zuerst ein bewußter Bruch mit dieser normativen Tradition in Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei nachweisen läßt.

Alexander Cozens ist einer der allerersten englischen Künstler, der bewußt zur weiteren Ausbildung nach Italien ging, eine Flut sollte ihm folgen. All diese Künstler rechneten auf Patronage durch englische Adlige, die sich auf der Grand Tour befanden. Zur Erinnerung war hier neben dem Porträt vor allem Landschaft in klassischer Tradition und mit klassischem Gegenstand, in mythologischer wie topographischer Hinsicht, gefragt. Cozens hatte durch seinen Vater, der Schiffsbaumeister Peter des Großen war, einen weiteren Horizont und gehobeneren gesellschaftliche Ansprüche als der landläufige englische Porträt- oder Landschaftsmaler. Das mag seinen Ausbruch aus den englischen Verhältnissen erklären. 1746–1749 war Cozens in Rom, hatte sofort engen Kontakt zum wichtigsten römischen Landschaftsmaler der Zeit, dem Franzosen Claude-Joseph Vernet, und erfuhr hier die für den Rest seines Lebens entscheidende Prägung.

Vernet arbeitete für viele englische Reisende, zu denen der Kontakt dadurch erleichtert wurde, daß er einem englischsprachigen Haushalt vorstand. Hatte Cozens sich zuvor primär an niederländischer Landschaftsgraphik orientiert, so zeichnete und tuschte er nun unter dem Einfluß von Vernet à la Claude Lorrain. Von Beginn an interessierten ihn technische Verfahren, und er versuchte schon früh, sich Rechenschaft über die Möglichkeiten verschiedener künstlerischer Mittel zu geben. Mit Vernet zeichnete und kolorierte er in der Nachfolge Claude Lorrains vor der Natur. Sein eines aus der römischen Zeit erhaltenes Skizzenbuch notiert den Entstehungsvorgang bei einem Landschaftsaquarell genau, legt fest, was vor der Natur, was im Atelier zu geschehen habe. Die Lehre von den drei Gründen mit ihrem vorherrschenden Ton ist für ihn zu diesem Zeitpunkt durchaus noch verbindlich. Für Cozens' weitere Entwicklung ist zweierlei wichtig: zum einen die Tatsache, daß er nicht einfach Claudesche Bilder nachahmte, sondern über den Werkprozeß im Detail Klarheit gewinnen wollte, und zum anderen, daß diese Konzentration auf den Werkprozeß ihn nicht nur einmal für die erste, zeichnerische Gegenstandserfassung vor die Natur führte, sondern danach noch mehrfach zur Korrektur der im Atelier vorgenommenen kompositorischen Ausgleichsarbeit, für die Licht-Schatten-Verteilung und schließlich nach der Lavierung im Atelier noch einmal für die endgültige Farbabstimmung.¹⁵ Ihm kam es also bei aller Kompositionsarbeit auf die authentische Wiedergabe der Phänomenbeobachtung an.

¹⁵ Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 9–20.

Bedenkt man zudem, daß für Vernet überliefert ist, er habe, wiederum in Claude Lorrains Nachfolge, vor der Natur auch in Öl gemalt,¹⁶ dann steht zu vermuten, daß Cozens, der sein Leben lang Systeme zu künstlerischen Verfahren und Produktionsweisen entworfen hat, bereits in Rom aufgrund des durchaus ungewöhnlichen Entwurfsverfahrens auf die besondere Spannung zwischen ausgeprägter Naturverpflichtung dem Objekt gegenüber und davon strikt getrennter Gestaltungsarbeit im Atelier aufmerksam geworden ist. Diese Spannung von konkreter Beobachtung der Phänomene und abstrakter Formgebung wird für das klassische Landschaftsbild dann zu einem Problem, wenn der Wahrnehmungsvorgang selbst verstärkt bewußt wird. In Cozens' Systematisierungsversuchen führt diese Bewußtwerdung, so sei behauptet, notwendig zu einer Übertragung der in der Naturwahrnehmung gemachten Erfahrungen auf die abstrakte Formwahrnehmung. Auch der Atelierprozeß gerät wahrnehmungspsychologisch in den Blick.

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. Eben dieser irritierende, deutlich erkennbare Ausgang von abstrakter, noch dazu tendenziell zufälliger Form, die dennoch in ein konkretes Naturbild mündet, hat Cozens' Nachfolger fasziniert. Nun war Cozens zwar ein großer Systematisierer, aber kein Systematiker, und seine Reflexionen über das, was er tat, können und sollten auch keinen philosophischen oder kunsttheoretischen Ansprüchen genügen, dennoch werfen sie von der Praxis her ein bezeichnendes Licht auf die zeitgenössische Theoriedebatte zwischen Sensualismus und Assoziationstheorie.

Ein erstes zur Publikation bestimmtes System entwarf Cozens 1759: *An Essay to Facilitate the Invention of Landscips*, begleitet von vierzehn Radierungen. Der Text ist ausgesprochen kurz, kaum ein Exemplar hat sich erhalten, dennoch hat er Wirkung gezeitigt.¹⁷ In nuce enthält er bereits Cozens' System, das später seiner *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Lanscape* von 1785/86, der endgültigen Zusammenfassung aller seiner Bemühungen, zugrundeliegt. Es kreist darum, aus sogenannten *blots*, gegenstandslosen Farbflecken oder -strukturen, Landschaftsformationen zu entwickeln.

¹⁶ Wie im Falle von Claude besteht das Problem darin, daß auch bei Vernet bis heute keine vor der Natur aufgenommene Ölskizze identifiziert wurde. Ein vorsichtiger Vorschlag ist gemacht worden, der von der Vernet-Forschung inzwischen aufgegriffen wurde: Kat. Ausst. *Zurück zur Natur, Die Künstlerkolonie von Barbizon, Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung*, Kunsthalle Bremen 1977/78, Kat. Nr. 185; sonst s. Kat. Ausst. *Joseph Vernet 1714–1789*, hrsg. von Philip Conisbee, Musée de la Marine, Paris 1976.

¹⁷ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 19; Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 30–35.

Zwischen diesen beiden Publikationen von 1759 und 1785/86 hat Cozens eine Reihe anderer, meist kleinerer Traktate herausgegeben, mit unterschiedlichem Erfolg und häufig auch kaum recht zu Ende gebracht. Von manchen ist nicht einmal der Text erhalten. Besonders Anfang der siebziger Jahre, in seiner Zeit als Zeichenlehrer in Eton, ist Cozens seinen Systematisierungsversuchen nachgegangen. 1771 erschien *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-Two Species of Trees*: der Titel ist sehr präzise, in der Tat handelt es sich um diagrammatische Wiedergaben einzelner Baumarten, bei besonderer Betonung der Struktur des Astwerkes.¹⁸ Die grundsätzliche Form und Struktur des Blattwerkes ist, ohne Verwendung von Umrisslinien, farbig zurückgenommen und flächig angegeben, ähnlich einer medizinischen Wiedergabe des menschlichen Blutkreislaufes, bei der das Adersystem betont, der Körper selbst nur schwach erscheint. Es kommt Cozens allein auf die Wiedergabe des charakteristischen Erscheinungsbildes des jeweiligen Baumes unter Zugrundelegung des Astsystems an.

Das Resultat ist eine unverwechselbare Baumfolie, ein auf genauer Beobachtung beruhendes Abstrakt, das, als Vorlage genutzt, einer schnellen malerischen Charakterisierung einer bestimmten Baumart dienen kann. Die jeweilige abstrakte Form ist nicht eigentlich naturwissenschaftlich zu nennen, weder werden botanische Kenntnisse genutzt noch vorausgesetzt, die Darstellung erschöpft sich in der graphischen, bewußt zweidimensional gehaltenen Wiedergabe beobachteter Phänomene. Diese abstrakten Folien nehmen primär Rücksicht auf die zweidimensionale Bedingung malerischer Produktion. Strukturfassung und Wiedergabe des Erscheinungsbildes stellen Stufen im künstlerischen Produktionsprozeß dar: Rationalisierung, nicht Idealisierung beim Vorgang der „imitatio naturae“ ist das Ziel. Das Machen selbst mitsamt seiner Erscheinungsqualität kommt zu Bewußtsein.

Eine zweite graphische Serie von Alexander Cozens bringt einen ähnlichen Erkenntnisgewinn und hat einen vergleichbaren Gebrauchswert. Wie alle Systematisierungen Cozens' von langer Hand geplant, aber offenbar nicht in eine publikationswürdige Form gebracht, erscheint diese Serie in geringfügig reduzierter Form erst im Rahmen der *New Method*. Sie zeigt Wolkenformationen, zwanzig verschiedene sind in der *New Method* auf fünf Tafeln verteilt.¹⁹ Die erste Darstellung zeigt den Himmel wolkenlos, sie dient dazu, einen Himmelston graphisch zu veranschlagen, dunkler im oberen Teil, heller im unteren. Dann bewölkt sich der Himmel schrittweise, die verschiedensten Wetter finden Berücksichtigung, unterschieden durch die Form der Wolken, vor allem aber durch Abstufungen in Licht und Schatten. Die Wolken sind heller oder dunkler als die Himmelsfarbe, sie sind von oben oder von unten beleuchtet. Dabei vermeidet Cozens ganz offensichtlich aus ästhetischen Gründen, daß dunkle Himmelspartien und dunkle Wolken aufeinanderstoßen.

¹⁸ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 27f., 46–48.

¹⁹ Ebenda, S. 28, 48–51; Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 53, 79f., 85.

Faszinierenderweise hat Cozens in seinen zahlreichen Wolkenzeichnungen und Wolkenstudien den Abstraktionsgrad der strukturellen Wiedergabe geradezu experimentell variiert. So existieren reine Umrißzeichnungen, die Wolkenbildungen über ebenso reduzierten Landschaftsformationen zeigen. Diese skelettierten Wolkenbilder dienen offenbar dazu, sich der Linienstruktur auf dem Papier zu versichern. Daneben finden sich monochrome Wolkenwiedergaben in abgestufter Wasserfarbe, schließlich unmittelbar hiervon abgeleitete farbige Ölskizzen auf Papier mit einem Wolkenhimmel über einem schmalen, nicht selten weitgehend verschatteten Landschaftsstreifen. Die Wolkentöne machen in jedem Fall deutlich, daß sie den Landschaftston bestimmen: eine Einsicht, die das 18. Jahrhundert in der Praxis der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts vorgebildet sah.²⁰

Wie die Baumserie, so ist auch die Wolkenfolge nicht das Resultat naturwissenschaftlicher Analyse. Über Wolkenentstehung, -klassifizierung oder -bewegungsformationen wußte Cozens noch nichts. Insofern sind seine Himmel „statisch“, ihn interessieren Licht-Schatten-Abstufungen im Kosmos des Bildes. Aber wiederum stellt er in seinen auf empirischer Beobachtung basierenden Abstraktionen ein Repertoire auf der Fläche fixierter Phänomenbilder zur Verfügung, die dem Künstler größere Naturnähe ermöglichen. Und erneut bringt ihm das Abstrakt die medialen Bedingungen seiner Vorgehensweise zu Bewußtsein. Doch die Wolkenskizzen können darüber hinaus die simple Wahrheit lehren, daß selbst abstrakte Strukturen emotionsbestimmt beziehungsweise emotionsauslösend sind. Cozens' Himmel sind zumeist relativ unbewegt und dennoch nicht selten pathetische Gebilde.

Daß Cozens gerade diesen pathetischen Variationsmöglichkeiten nachgespürt hat, macht eine andere, wiederum nur in wenigen Exemplaren überlieferte Serie mit dem Titel *The Various Species of Composition of Landscape in Nature* deutlich.²¹ Sie besteht aus sechzehn reinen Umrißradierungen, auf vier Blättern angeordnet. Offenbar war die Serie von einem nur gesondert überlieferten gedruckten Textblatt begleitet, das die sechzehn Kompositionen charakterisierend benennt, ferner einen bloßen Katalog von vierzehn prinzipiellen Landschaftsobjekten und von siebenundzwanzig denkbaren atmosphärischen Umständen liefert. Manches an dieser Liste mag ungeheimt erscheinen, doch haben die sechzehn Landschaftstypen nicht nur in Cozens' eigenem Werk vielfältige Anwendung gefunden und sind, wie auch die Wolkenserie, von John Constable kopiert worden, sondern vor allem stellt Cozens' Typenlehre den Versuch dar, die Erfahrung landschaftlicher Ausdrucksdifferenzen festzuhalten, den Auslöser jeweiliger Ausdrucksmomente zu begreifen und damit die Steuerung von Emotionen künstlerisch zu ermöglichen.

²⁰ Siehe Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 49. Etwa auf Willem van de Velde bezogen bei William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To which is added a Poem, On Landscape Painting*, London 1792, S. 34.

²¹ Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 49–73.

Gelegentlich scheinen die Typenbenennungen banal, doch sieht man sie mit der zugehörigen Traktatillustration oder einer der folgenden farbigen Anwendungen zusammen, so ahnt man, worauf es Cozens ankam. Die Legende zu Nummer 1 lautet: *Die Kante eines Hügels, oder Berges, nahe am Auge*. Auf einer Ölskizze, die *Vor dem Sturm* (Abb. 1) betitelt ist, – ihr Himmel folgt der ebenso bezeichneten Wolkenstudie Nummer 4 – ist links vorn gemäß dem Landschaftstypus Nummer 1 *nahe dem Auge* das scharfkantige, zerklüftete schwarze Repoussoir eines Felsens angebracht. Erst diese Figuration läßt den anziehenden Sturm bedrohlich erscheinen. Ein



Abb. 1 Alexander Cozens, *Before a Storm*, Öl auf Papier, Tate Gallery London

beinahe identisches Repoussoir, vielleicht im Umriß nicht ganz so zerklüftet und eher von einem leichten Lichtkranz umgeben, zierte eine Ölskizze mit dem Titel *Sonnenaufgang über bewaldeten Bergen*. Aus dem bedrohlichen Repoussoir des Sturm-bildes wird vor der Folie des frühmorgendlichen Himmels, an dem das Licht die nächtlichen Wolken vertreibt und vergoldet, nun ein erhabener Akzent, volltönend, das Naturschauspiel krönend. Die Möglichkeiten dieser abstrakten dunklen Flächenform werden erfahrbar. Der Sonnenaufgang verträgt einen vollen Akkord, bei einem Sonnenuntergang wäre er fehl am Platze, folgerichtig läßt Cozens auf einer

Ölskizze *Close of Day* (Abb. 2) die Verlaufslinie der Landschaft eher sanft verebben.²²

Nummer 15 ist auf der Liste benannt: *Eine Komposition, nicht weit sich erstreckend, von verschiedenen Gruppen von Gegenständen, in der kein Gegenstand oder keine Gruppe (von Gegenständen) vorherrschend ist.* Im Rahmen einer Systematik, die sich an den Ausdrucksqualitäten und -möglichkeiten von Landschaft orientiert, ist ein solcher Typus nur konsequent, klassischer Landschaftsauffassung allerdings widerspricht er vollständig. Nun ist es keinesfalls so, daß nicht auch klassische Landschaft bestimmten Modi, vorherrschenden Ausdruckslagen folgte und nicht auch



Abb. 2 Alexander Cozens, *Close of Day*, Öl auf Papier, Yale Center for British Art, New Haven, Paul Mellon Collection

kompositorisch ausgewogen wäre, doch bei Cozens' 15. Variante wird noch nach etwas anderem gesucht. Die Landschaft ist nicht gegenständlich bestimmt, sie gipfelt nicht, weder kompositorisch noch von der Sache her, in einem sinnstiftenden Zentrum, das das Ziel aller Bildanlage und gegenständlichen Ausrichtung und zugleich auf alle Teile des Bildes ausstrahlendes Kraftzentrum wäre; vielmehr ist alles Erscheinende gleichberechtigt, nichts ist vor- oder nachgeordnet. Dieses Gleichberechtigte

²² Ebenda, S. 54–56, Abb. 69–72.

erscheint in Fülle. Um diese Fülle spürbar werden zu lassen, besitzt die Landschaft nur eine geringe räumliche Erstreckung. Thema einer derartigen Landschaft ist allein ihr Ausdruck, der die Erfahrung von alles umfassender nahsichtiger Naturvielfalt ermöglicht.

Eine derartige Verlagerung des Ziels künstlerischer Produktion, das tendenziell gegenstandsunabhängig ist, hebt nicht nur klassische Bildordnung, sondern ebenso jegliche Gattungshierarchie auf. Das Bild erfüllt sich nicht in objektiv benennbarer Darstellung, sondern in subjektiv evozierter Vorstellung. Den Mechanismen, die derartigen Evokationen zugrundeliegen, ist Cozens auf der Spur. Landschaftstypus 16 macht deutlich, daß es ihm tatsächlich um Derartiges geht. Seine Benennung erscheint banal: *Eine geräumige oder weit sich erstreckende Landschaft*. Doch handelt es sich bei Nummer 16 ganz offensichtlich um das dialektische Gegenstück zur eben charakterisierten Nummer 15, wie auch ein Blick auf die zugehörigen Darstellungen deutlich machen kann. Ging es bei Nummer 15 um den Eindruck von Naturfülle, gesteigert durch Nähe, räumliche Enge und Geschlossenheit, so legt es Nummer 16 im Gegenteil darauf an, durch räumliche Weite, gegenständliche Distanz, Überschaubarkeit und eine gewisse Gleichförmigkeit der Landschaft den Charakter von weiter Leere zu geben. Man muß weit ins 19. Jahrhundert, etwa bis zu Théodore Rousseau gehen, um Entsprechendes verbildlicht zu sehen. Cozens müht sich nicht darum, „naher Fülle“ oder „weiter Leere“ eine kategoriale ästhetische Benennung oder Begründung zu geben, auch in dem längeren Text seiner *New Method* findet sich keine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Theorie des „Pittoresken“ oder „Sublimen“, aber er liefert erneut ein aus der Erfahrung abstrahiertes Repertoire von landschaftlichen Ausdruckstypen, das die Produktion und Rezeption von Landschaft jenseits gegenständlicher Bestimmung steuern kann.

Bevor etwas ausführlicher auf Cozens' *blot*-Methode eingegangen werden kann, muß noch ein weiteres Traktat im Vorübergehen Erwähnung finden. Es ist die einzige Publikation, der – wohl aufgrund ihres Themas – wenigstens ein gewisser verlegerischer Erfolg beschieden war. Die *Principles of Beauty relative to the Human Head* sind 1778 erschienen, begleitet von neunzehn Tafeln, gestochen von Francesco Bartolozzi.²³ Ein derartiger Titel schien auf Kunsttheorie und Historie zu zielen. Auch diese Abhandlung ist in sich nicht sehr konsequent, wirft mehr Fragen auf, als sie beantwortet, legt keinen reflektierten Schönheitsbegriff zugrunde, rechtfertigt sich auch nicht hinsichtlich bestimmter a priori erfolglicher Formannahmen und ist dennoch von besonderem Interesse, da sie alles andere als ein klassisches Leiden-schaftstraktat in der Nachfolge Lebruns ist.

Vielmehr geht Cozens, wie bei seinem Wolkensystem, von einer tabula rasa aus, hier einem schönen Gesicht ohne jeden Ausdruck. Es soll reine, leere Schönheit verkörpern. Im Rahmen seiner Systematik nimmt Cozens an, es müsse sich primär aus geraden Linien zusammensetzen: gerade Stirn, nicht gewellte Augenbraue, gerade

²³ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 29, 51–54; Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 60–68.

Nase, nicht geschwungener Mund, gerades Kinn. In diese terra inanima oder incerta schreibt er durch minimalste Varianten des einen oder anderen der genannten fünf Gesichtskompartimente Leben und Ausdruck ein. Der übertriebene Systematisierungsversuch, der die Varianten für mathematisch greifbar hält, mag absurd erscheinen, das sensible Aufspüren von Ausdrucksnuancen ist insofern faszinierend, als die wiederum sechzehn von Cozens vorgeschlagenen Charaktere Varianten des einen „abstrakten“, ursprünglichen Schönheitstypus' sind.

Die Gesichter sind allesamt im Ruhezustand wiedergegeben, nicht etwa durch Leidenschaftsäußerungen bewegt. Die minimalen Veränderungen vom einen zum anderen Typus auf der Folie des Urtyps sind rational nachvollziehbar, zumal Cozens hier wie andernorts Pauspapier verwendet, den Urtypus also partienweise mit der jeweiligen Variante überblenden kann. Und selbst wenn die Ausdruckszuschreibungen, die sich von *majestätisch* über *animiert* und *bescheiden* bis zu *unschuldig* erstrecken,²⁴ gelegentlich willkürlich erscheinen mögen, sie machen doch darauf aufmerksam, daß geringste Veränderungen den Charakter neu bestimmen können. Zudem stellt sich Cozens bereits die Frage, inwieweit eine Prädisposition des Betrachters, seine momentane Verfassung oder eine aufgerufene Erinnerung die Sicht der Dinge färben können. Richard Payne Knight, der gut über Cozens unterrichtet war, mit dessen Sohn nach Italien reiste, wird diese Fragen in seiner Auseinandersetzung mit Burkes ästhetischer Theorie wieder aufgreifen.

Cozens weiß auch, daß Formwirkungen kontextabhängig, seine Vorschläge somit in mehrfacher Hinsicht relativ sind. Die Fläche des Bildes verliert ihre Unschuld, so wie das leere Gesicht schrittweise seine Unschuld einbüßt. Es ist erneut das seltsame Phänomen zu beobachten, daß die fortschreitende, auch naturwissenschaftliche Erkenntnis von den Erscheinungsphänomenen in der Kunst nicht allein die Fähigkeit zur Wiedergabe gegenständlicher Illusion verstärkt, sondern zugleich die kunstimmanenten, gegenstandsunabhängigen Strategien der Rezeptionssteuerung bewußt macht. Dabei wird sich die Kunst auf Dauer der Möglichkeit begeben, Geschichten wie einen Text fortlaufend erzählen zu können, allerdings wird sie stattdessen die Betrachteremotion in bis dahin nicht gekanntem Maße in Anspruch nehmen können.

Cozens hat an der Rationalisierung dieser Prozesse gearbeitet. Gekrönt hat er seine Bemühungen zweifelsohne mit seiner *New Method*.²⁵ Hier ging er nicht mehr von den Gegenständen – Bäumen, Wolken oder Gesichtern – aus, sondern von der ungegenständlichen Figuration und dem Assoziationspotential, das sie aufrufen kann. Gleich zu Beginn seines Traktats stellt Cozens die ketzerische Behauptung auf, die Künstler könnten bisher durchaus zu viel die alte Kunst und selbst die Natur

²⁴ Der Ausdruckskatalog bei Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 65.

²⁵ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 40f., 56–105, auf S. 165–187 liefert Oppé einen vollständigen Reprint der *New Method*; Sloan, op. cit. (Anm. 1) vor allem S. 67–69, 77, 82f.

studiert haben.²⁶ Ihre verpflichtenden Modelle verhinderten künstlerische Invention beziehungsweise die weitere Ausschöpfung der Möglichkeiten landschaftlicher Erscheinung. Cozens' Verfahren verspricht, der Invention aufzuhelfen. Selbst wenn er sich explizit auf Leonardos Vorschlag bezieht, der Künstler solle etwa in den Strukturen verwitterter Mauern und geäderten Steine lesen und er werde ganze Landschaften und Schlachten entdecken,²⁷ so unterscheidet sich Cozens' Verfahren in einem Punkt doch entscheidend von dem Leonardos. Bei Leonardo handelt es sich um Zufallswahrnehmungen, die die künstlerische Phantasie anregen können, bei Cozens dagegen ist in zweifacher Hinsicht von gelenktem Zufall zu sprechen.

Erstens entwirft sich der Künstler seine abstrakten, der Assoziation offenen Strukturen selbst, und zweitens tut er dies nicht unvoreingenommen. Cozens' erste Regel zur Anfertigung eines *blot* lautet unmißverständlich: *Erfülle deinen Sinn intensiv mit einem Gegenstand.*²⁸ Dabei, so merkt er an, können die sechzehn am Ende des Traktates in leichter Variation wieder auftauchenden, bereits vertrauten Landschaftstypen Pate stehen. Cozens' Aufforderung meint nicht, wie der Text des Traktates an verschiedenen Stellen deutlich macht, das Bild einer Landschaft solle mit abrufbarem Bestand fertig vor Augen stehen, vielmehr soll der Sinn sich öffnen, einem bestimmten ausdruckshaltigen Typus von Landschaft zu entsprechen. Die grundsätzliche Verteilung der Massen mag vorgewußt sein, auch erinnerte Vorlieben mögen eine Rolle spielen. 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 lange zu stocken, über das Papier laufen, bis er meint, die Fläche des Blattes angemessen strukturiert zu haben.²⁹

Kein Gegenstand hat sich vorgedrängt, den Gedanken gefangengenommen und aus dem zeitlichen und motorischen Kontinuum der Bildstiftung gerissen.³⁰ Insofern sind im Prinzip vorgefaßter Ton und fertiger *blot* einander nicht entfremdet. Das alte Problem der Materialisierung der Idee findet einen sehr neuartigen, nicht idealistischen Lösungsvorschlag. Deswegen ist es Cozens auch so wichtig, daß bei der Umsetzung des ungegenständlichen *blot* in eine gegenständliche Skizze der Charakter des *blot* vollständig erhalten bleibt.³¹ Nun ist der *blot* selbst, einmal entäußert, durchaus multifunktional. Ein und derselbe *blot* kann zu verschiedenen Skizzen führen. Unterschiedliche Betrachter werden Verschiedenes in ihm sehen, aber auch der

²⁶ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 167 (= *New Method*, S. 3).

²⁷ Ebenda, S. 168 (= *New Method*, S. 6); zu Leonardos Projektionen: Martin Kemp, „Il concetto dell' anima“ in *Leonardo's early skull studies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, S. 132f.

²⁸ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 179 (= *New Method*, S. 23).

²⁹ Ebenda, S. 169 (= *New Method*, S. 7), S. 180 (= *New Method*, S. 23).

³⁰ Ebenda, S. 169 (= *New Method*, S. 6).

³¹ Ebenda, S. 181 (= *New Method*, S. 26f.).

Verfertiger des *blot* selbst kann zu verschiedenen Zeiten und in anderer Stimmung zu neuen Lösungen kommen.³²

Es mag mechanisch klingen, wenn Cozens empfiehlt, bei der Vollendung der aus dem *blot* entwickelten Landschaftsskizze solle der Künstler aus der Sammlung der Himmel einen zum Landschaftstypus passenden wählen und hinzufügen.³³ Sicher ist sein Traktat ein wenig auch eine Gebrauchsanweisung, doch ist die Anweisung nur konsequent. Landschaft und Himmel müssen den gleichen Ausdruckscharakter tragen. Der eigentliche künstlerische Eingriff besteht dann in der Ausgleichsarbeit zwischen Landschaft und Himmel in bezug auf die Licht-Schatten-Verteilung. Sie ist „natürlich“ und „künstlich“ zugleich. „Natürlich“ ist sie insofern, als getreu der Regel, daß der Himmel den Ton der Landschaft bestimmt, die Licht-Schatten-Verteilung notwendig „naturrichtig“ wird. „Künstlich“ ist sie, da sowohl Landschafts- wie auch Himmelsgestaltung ihren Ausgang von Abstraktionen nehmen, wobei die Landschaft allerdings grundsätzlich durch die Richtigkeit des Gefühls legitimierte Erfindung ist. So kann Cozens auch sagen, *blotting* sei näher an der Natur als traditionelles gegenständliches Entwerfen.³⁴

Als Praxisanweisung mag Cozens' System von geringem Wert sein, einige wenige zeitgenössische Künstler und Nachfolger haben mit ihm experimentiert, dann ist es in Vergessenheit geraten. Doch sollte nicht übersehen werden, daß Cozens zentrale ästhetische wie kunstpraktische Probleme der Zeit mit seinen Rationalisierungsversuchen thematisiert und scharf beleuchtet hat. Ihm geht es primär um die Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Natur. Nun wäre es ein Leichtes, ihm Reste klassisch-idealistischen Denkens nachzuweisen. Auch er will Natur nicht nur so wiedergeben, wie sie ist, sondern wie sie sein soll. Dafür ahmt er sie nicht unmittelbar nach, sondern allein ihre Prinzipien. Das hat gleichzeitig Reynolds, der letzte große klassische Kunsttheoretiker, nicht anders formuliert.³⁵ Zudem ist der *blot* für Cozens nicht Kunstwerk an und für sich, sondern immer nur Vorstufe, Mittel zum Zweck. Und auch wenn er den *blot* als *spirited sketch* bezeichnet, dann scheint die Nähe zur klassischen Ideenskizze durchaus vorhanden.³⁶

Doch die Differenzen überwiegen bei weitem. Deutlich markiert Cozens die Unterschiede zur traditionellen zeichnerischen Erfassung einer ersten Idee: *Der blot*, heißt es, *ist keine Zeichnung, sondern eine Ansammlung zufälliger Formen, von denen eine Zeichnung gemacht werden kann.*³⁷ *Skizzieren in geläufiger Weise bedeutet, Ideen vom Verstand aufs Papier oder auf Leinwand zu transformieren, und zwar in Umrißform*

³² Ebenda, S. 171f. (= *New Method*, S. 11).

³³ Ebenda, S. 182 (= *New Method*, S. 28).

³⁴ Ebenda, S. 170 (= *New Method*, S. 8f.); s. auch ebenda, S. 61; ebenda, S. 166 (= *New Method*, S. 2).

³⁵ Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. von Robert R. Wark, New Haven - London ³1988, S. 44f. (3. *Diskurs* 1770).

³⁶ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 169 (= *New Method*, S. 7).

³⁷ Ebenda, S. 170 (= *New Method*, S. 8).

in ausgesprochen dünner Linie. Einen ‚blot‘ zu machen, bedeutet dagegen, Flecken und Formen mit Tinte aufs Papier zu bringen, womit zufällige Formen ohne Linien produziert werden, von denen dem Verstand Ideen präsentiert werden. Dies steht in Übereinklang mit der Natur: denn auch in der Natur sind Formen nicht durch Linien unterschieden, sondern durch Schatten und Farbe. Skizzieren bedeutet, Ideen zu zeichnen; ‚blotting‘ bedeutet, Ideen nahezu legen.³⁸

Hier wird offensichtlich das klassische Dogma vom Vorrang der Linie vor der Farbe in Frage gestellt. Das ist in der Tradition der *Querelle* und vor allen Dingen Roger de Piles', dessen Traktat von 1708 spätestens seit der Übersetzung von 1743 auch in England seine Wirkung tat,³⁹ nicht unbedingt neu. Zudem vertreten zeitgenössische Ästhetiker, wie Richard Payne Knight, diese Position nachdrücklich.⁴⁰ Neu jedoch ist die Funktionszuschreibung, die der *blot* erfährt, und sie ist nur möglich durch 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. Cozens scheut sich insofern auch durchaus nicht, das *blot*-Verfahren selbst für die Historie zu empfehlen.⁴¹ Die Besinnung auf die der Kunst und nur ihr eigenen Produktionsweisen beendet die jahrhundertealte *ut pictura poesis*-Tradition.

Cozens realisiert die Konsequenzen dieses Bruches in erstaunlichem Maße. Seine Konzentration auf das Vorgängige läßt ihn zum einen den Assoziationsprozeß, den Prozeß der Sinnbeimessung in allem Detail reflektieren, so daß ihm selbst die Beschaffenheit des Papiers zu einem auslösenden Faktor oder auch die durch den *blot* markierte weiße ungestaltete Fläche des Blattes zu einer der Assoziation zugänglichen Form werden kann.⁴² Zum anderen macht er sich auch die körpermotorischen Vorgänge beim *blot*-Entwerfen deutlich und unterscheidet verschiedene, dem Landschaftstypus und der jeweiligen Prädisposition angemessene Bewegungsrichtungen und *tempi* des Pinselverlaufes.⁴³

Auf zweierlei ist noch einmal gesondert abzuheben: auf das Abstraktionsmoment des *blot* und auf die von ihm bezeichneten Charaktere. Cozens definiert direkt: alle Formen des *blot* sind für sich *rude and unmeaning*;⁴⁴ fähig zur Sinnaufnahme durch Assoziation werden sie nur im Rahmen einer Licht-Schatten-Verteilung auf dem Blatt, durch die generelle Disposition der Massen. So gibt es *blots*, die durch ein

³⁸ Ebenda, S. 170 (= *New Method*, S. 8f.).

³⁹ Roger de Piles, *The Principles of Painting*, London 1743.

⁴⁰ Peter Funnell, *Visible Appearances*, in: *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight, 1751-1824*, hrsg. von Michael Clarke und Nicholas Penny, Manchester 1982, S. 91 f., dort zugleich zu den Konsequenzen, die eine derartige Einschätzung für die traditionelle Gattungshierarchie hat.

⁴¹ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 171 (= *New Method*, S. 10).

⁴² Ebenda, S. 167f. (= *New Method*, S. 4); S. 169 (= *New Method*, S. 7); S. 180 (= *New Method*, S. 25).

⁴³ Ebenda, S. 66.

⁴⁴ Ebenda, S. 169 (= *New Method*, S. 7).

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. Besonders deutlich und von Cozens explizit benannt wird dies etwa bei Nummer 11 (Abb. 3): *Gegenstände oder Gruppen von Gegenständen, auf beiden Seiten entsprechend plaziert und schrittweise sich vom Auge zurückziehend*. Aber es existieren auch *blots*, die, wiederum dem Typus entsprechend, keinerlei räumliche Illu-

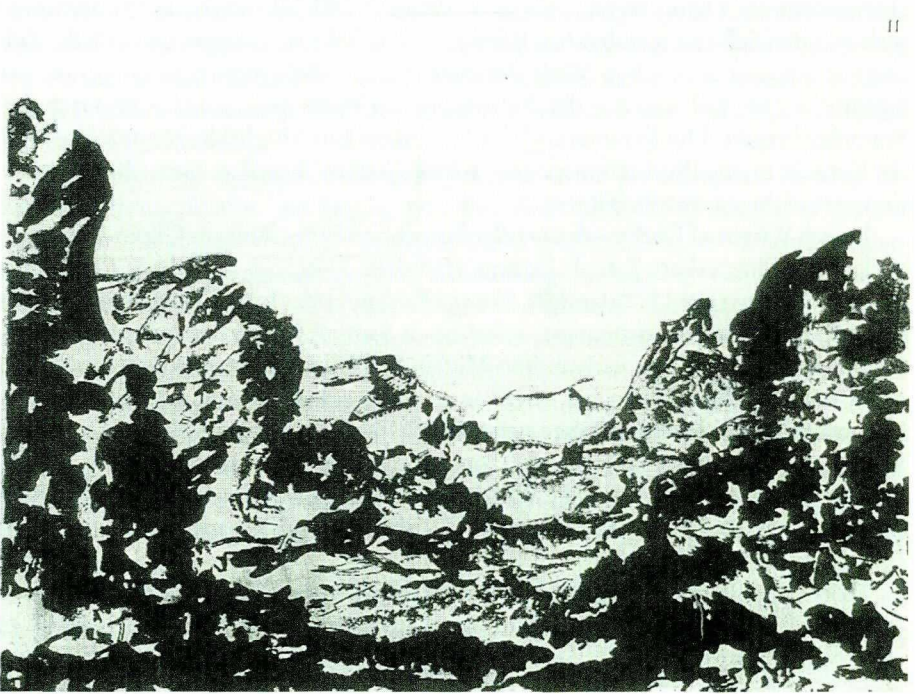


Abb. 3 Alexander Cozens, *New Method*, blot Nr. 11, 1785/86, Aquatinta

sion stiften, wie etwa Nummer 14, die den Titel trägt: *Eine in sich geschlossene oder begrenzte Szene, mit wenig oder keinem Himmel*.⁴⁵ In einem solchen Fall ist das Blatt sehr 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.

⁴⁵ Diese leicht modifizierten Benennungen entstammen dem letzten Abschnitt der *New Method*: ebenda, S. 184 und 185 (= *New Method*, S. 32 und 33).

Nicht umsonst hat sich A. P. Oppé, der Cozens' *blots* 1952 zuerst wieder gewürdigt hat, an chinesische Zeichen erinnert gefühlt.⁴⁶ Auch ihre Form ist an sich bedeutungslos, und sie sind doch Bilder, die bedeutungstragend sind. Es gilt festzuhalten, daß Cozens erstaunlicherweise über die Analyse der Farbfläche und ihrer Wirkung zu einem entsprechenden Ergebnis kommt wie der Neoklassizismus mittels der Linie: zu der Einsicht, daß ein und dasselbe Bildzeichen zugleich in einem doppelten Kontext zu erfahren ist, als Teil räumlicher Illusion und als Teil künstlerischer Flächengestaltung. Damit treten „imitatio naturae“ und künstlerische Produktionsweise tendenziell auseinander. Am Beispiel Goyas ließe sich zeigen, daß sich die Zeichen in ein und demselben Werk durchaus auch widersprechen können und der eigentliche Sinn sich erst aus der Aufhebung des Widerspruchs im oder durch den Betrachter ergibt. Die Erweiterung der künstlerischen Möglichkeiten erfolgte über die Einsicht in den Produktionsprozeß selbst. Cozens' Anteil an dieser Bewußtwerdung ist nicht zu unterschätzen.

Joseph Wright of Derby – dieser offenbar schon 1759 –, William Gilpin, der Theoretiker des Pittoresken, Joseph Farington, dessen *Diary* die wichtigste Quelle zur englischen Kunst um 1800 darstellt, George Romney oder John Constable haben mit der *blot*-Methode experimentiert, selbst noch Samuel Palmer im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert greift zu verwandten Mitteln.⁴⁷ Thomas Gainsboroughs automatisches Landschaftszeichnen hat offenbar von hier seinen Ausgang genommen.

Farington und Romney haben versucht, das Verfahren für die Historie fruchtbar werden zu lassen. Aber selbst bis zu Constables berühmtem *snow*, der Lichterstruktur, mit der er im Spätwerk seine Bilder einerseits verlebendigte, andererseits bis an die Grenze des Nachvollziehbaren auflöste, ließe sich die Wirkung der Cozens'schen Prinzipien verfolgen.

Es ist verblüffend, daß Constable Cozens' Wolken- und Landschaftstypen erst im Jahre 1823 bei Sir George Beaumont kopiert hat: zu einem Zeitpunkt also, als er gerade in Hampstead Heath Dutzende von Wolkenstudien in Öl gefertigt hatte – allein 1822 waren es über fünfzig –, die, was die naturwissenschaftliche Genauigkeit angeht, Cozens' Himmelstypen bei weitem übertreffen.⁴⁸ Schließlich existierten zu Constables Zeiten bereits Luke Howards verbindliche Wolkenklassifikationen. Warum interessierte ihn dann noch Cozens' Typologie? Offenbar auf Grund ihrer Abstraktionstendenz.

Constable hat geradezu verzweifelt versucht, die Ergebnisse seiner vor der Natur aufgenommenen Ölstudien ohne Verlust an Wahrheit ins große offizielle, im Atelier

⁴⁶ Ebenda, S. 100.

⁴⁷ Ebenda, S. 26, 51, 155–157; Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 35, 50–56, 83, 85–87.

⁴⁸ Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkgedichte der Romantik*, Berlin 1960; Louis Hawes, *Constable's Sky Sketches*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 344–365; Anna Catharina Esmeijer, *Cloudscapes in theory and practice*, in: *Simiolus* 9, 1977, S. 123–148; John Thornes, *Constable's Clouds*, in: *The Burlington Magazine* 121, 1979, S. 697–704.

entstandene Ausstellungsbild zu übertragen. Dem im Moment Erfahrenen und unmittelbar Niedergeschriebenen sollte im großen Bild nach den Gesetzen der Komposition Dauer verliehen werden. Constable hatte extreme Schwierigkeiten, die Übertragung der Skizze ins große Bild als vollzogen, das Bild als vollendet anzusehen. Natur und Kunst kamen für ihn nicht mehr vollständig zur Deckung.⁴⁹ Hier scheint er sich von Cozens' systematischen Abstraktionen Hilfe versprochen zu haben. Sie sollten die Authentizität des im Atelier Entworfenen gewährleisten. Und in der Tat ist bei Constable in den zwanziger Jahren verstärkt eine Abkehr vom Versuch der unmittelbaren Übertragung der Naturerfahrung zu verzeichnen. Ein System von abstrakten und dennoch aus der Naturbeobachtung gewonnenen Lichtern legt sich wie ein Schleier über Constables Bilder, als sei in ihm die vermißte Wahrheit aufgehoben.

Von Constable stammen auch die interessantesten Kommentare zu Cozens' Landschaftscharakteren. Sie zeigen, wie weit entfernt Cozens' Landschaftstypen von einem klassischen Gattungsverständnis und wie irrelevant vor derartigen Charakterisierungen gattungshierarchische Vorstellungen sind. Als Constable bei Sir George Beaumont die sechzehn Radierungen von Cozens' *Various Species of Compositions of Landscape in Nature* kopierte, notierte er sich auch verschiedene zugehörige Listen, die entweder von Cozens selbst oder von seinen Schülern stammten und zum Teil wohl im Zusammenhang mit einer früher geplanten Publikation der sechzehn Typen standen. Von Beaumonts Tutor Reverend Charles Davy etwa rührt eine gereimte Fassung auf Cozens' Benennungen der sechzehn Landschaftstypen her. Offenbar sollte Davys Zögling Beaumont sie sich in dieser Form besser einprägen können. Ihre Existenz zeigt, daß Cozens' Veröffentlichungen durchaus didaktische Zwecke hatten.⁵⁰

Unter diesen von Constable überlieferten Listen findet sich eine, die recht sonderbar ist.⁵¹ Sie beginnt mit der Aufforderung: *Es wird erwartet, daß der Betrachter sich in einem ruhigen Gemütszustand befindet* – also wieder ist eine tabula rasa, diesmal des Gemüts, Voraussetzung. Dann folgen sechzehn Sammlungen von Emotionsformen, gedacht offenbar als die möglichen gefühlsmäßigen Reaktionen auf die sechzehn Landschaftstypen. Nummer 2 etwa der *Various Species* ist von Cozens simpel benannt: *Spitzen von Hügeln oder Bergen*. Die denkbaren Reaktionen jedoch umfassen ein ganzes Spektrum von Gefühlsmöglichkeiten: *Überraschung, Schrecken, Aberglaube, Schweigen, Melancholie, Macht, Stärke*.⁵² Vergegenwärtigt man sich, daß die Bergspitzen mit verschiedenen Himmeln „inszeniert“ sein können, so nimmt die Vielfalt der Möglichkeiten nicht wunder. Denkt man etwa an Cozens' neunten der

⁴⁹ Zu diesem Problem: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 292–297.

⁵⁰ Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 49–58, 85–87.

⁵¹ Ebenda, S. 56f.

⁵² Beide Zitate: ebenda, S. 56.

aufgelisteten Umstände: *Close of day* und seine grandiose gleichnamige Ölskizze in der Mellon Collection (s. Abb. 2), die den Typus Nummer 2 nutzt, so sind die Reaktionsweisen *Schweigen*, *Melancholie* naheliegend. Sie umschreiben den Gemütszustand, den Goethe in *Wanderers Nachtlied* 1780 zu fassen sucht: *Über allen Gipfeln / ist Ruh ... Warte nur, balde / Ruhest du auch.*⁵³

Der genannte Reverend Davy verglich 1774 Cozens' Landschaftscharaktere mit Melodien und wies darauf hin, daß auch eine Melodie mehr als eine Emotion erregen könne. Die Musikanalogie, die sich auch bei Cozens selbst findet und die vor allem für Gainsborough so wichtig war, soll offenbar die unmittelbare, nicht gegenständlich vermittelte Relation von Landschaft und Landschaftserfahrung verdeutlichen.⁵⁴ Sie ist aber auch auf den künstlerischen Prozeß selbst zu beziehen, der nicht durch das Bewußtsein einer Literarisierung des Gegenständlichen der Landschaft gestört ist. Umgekehrt hat das Antiliterarische der bildenden Kunst, metaphorisch in der Musikanalogie ausgesprochen, durchaus Rückwirkungen auf die Literatur selbst gehabt, und auch Cozens' *blotting*-Methode hat eine verblüffende literarische Nachfolge gefunden, auf die jüngst aufmerksam gemacht wurde.⁵⁵

Mitten im dritten Band von Laurence Sterne's *Tristram Shandy*, im 36. Kapitel, findet sich eine beidseitig farbig marmorierte Seite inseriert. Sterne nennt sie das *motley emblem of my work*, was am ehesten mit *das buntscheckige Emblem meines Werkes* zu übersetzen sein dürfte.⁵⁶ Um zu verstehen, was gemeint ist, muß man sich klarmachen, wie handgemachtes Marmorpapier entsteht – die mechanische Herstellung wurde erst am Ende des 18. Jahrhunderts erfunden. Auf den feuchten Papiergrund wird Farbe getropft, die sich ausdehnen darf, Inseln bildet, dann wird eine Art Kamm darüber gezogen, der den Verlauf der Farbe beeinflusst und das endgültige Muster entstehen läßt. Von diesem Resultat wird ein Papierabklatsch genommen, jeder wei-

⁵³ Goethe, op. cit. (Anm. 3), Bd. 1, S. 142, s. auch den Kommentar S. 555–557.

⁵⁴ Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 57f., (Davy); Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 51 (Cozens).

⁵⁵ Peter Jan de Voogd, *Laurence Sterne, The marbled page and "the use of accidents"*, in: *Word and Image* 1, 1985, S. 279–287. Neben dem literarischen ist allerdings auch der aufklärerisch-naturwissenschaftliche Zusammenhang mit Cozens' Methode gesehen worden: Barbara Maria Stafford, *Characters in Stones, Marks on Paper: Enlightenment Discourse on Natural and Artificial Taches*, in: *Art Journal* 1984, S. 233–240; Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 56), Weinheim 1987, bes. Kat. Nr. 155, 156, S. 222–225; Jeremy Adler, *Black and White: Letter, Ink and Page in Rosart, Sterne, Mallarmé and Modern Concrete Poetry*, in: *Texte – Image, Bild – Text*, Colloquium Berlin 1988, hrsg. von Sybil Dümchen und Michael Nerlich, Institut für Romanische Literaturwissenschaften, Technische Universität, Berlin 1990, S. 221–232.

⁵⁶ Die deutsche Ausgabe: Lawrence Sterne, *Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys*, überprüfte und revidierte Übersetzung von Rudolf Kassner, Leipzig 1964, S. 276 übersetzt: *buntes Sinnbild meines Werkes*, was zu wenig ist; es kommt auf die einzelnen vom Ölverlauf gebildeten größeren Flecken an. Zudem ist die Wiedergabe des Marmorpapiers in dieser Ausgabe nicht doppelseitig und auch nicht die ganze Seite füllend, worauf Sterne besonderen Wert gelegt hat. Das Marmorpapier sollte allumfassend sein, bzw. unendlich sich erstreckend.

tere Abklatsch ergibt ein geringfügig anderes Bild. Wenn Sterne sein Werk einem Blatt Marmorpapier vergleicht, dann hebt er ganz offensichtlich sowohl auf dessen strukturelles Erscheinungsbild wie auf den Prozeß der Entstehung des Werkes ab. Sternes ungezählte Abschweifungen, Einschübe, Rückgriffe, sein Extemporieren, Variieren und Parodieren oder psychologisches Beharren – all dies läßt die Geschichte kaum vorankommen und doch ein faszinierendes Charakterbild von Shandy entstehen. Es ist eine Art Erzählen auf der Stelle, das sich nicht scheut, Wort- oder Klangassoziationen nachzugehen, Textteile aus ganz anderen Zusammenhängen einzuführen, wenn eine Assoziation sie nur zuläßt. Der Leser, der sich auf dieses Spiel einläßt, wird in ein Wechselbad der Gefühle getaucht; er hat einen Handlungsfaden ergriffen, wird von ihm weggeführt, abgelenkt, verrennt sich in einem Gespinnst weiterer Abschweifungen und kommt doch mit einer durch die Abschweifungen erzeugten „Einstellung“ zur Sache zurück. Wie beim Marmorpapier handelt es sich im Text um gelenkte Unordnung oder, mit Cozens zu sprechen, um *a production of chance, with a small degree of design*.⁵⁷

Sternes Roman begann 1759 zu erscheinen, erste Cozens'sche *blots* kursierten in eben diesem Jahr. Offensichtlich war Sterne allerdings auch Hogarths *Analysis of Beauty* von 1753 und dessen neue ästhetische Kategorie *intricacy* geläufig. Eine verwickelte Form (oder Geschichte) zu verfolgen, kann durchaus ästhetisches Vergnügen bereiten. Verwickelte Linien können das Auge zu einer *wanton kind of chase* führen, hatte Hogarth geschrieben, zu einer ungezwungenen, nicht vorherbestimmten Verfolgungsjagd.⁵⁸ Diese Aufwertung der willentlichen Unordnung, die mehr ist als klassische *varietas* oder *concordia discors*, ist nur möglich bei Einsicht in die wahrnehmungsästhetischen und -psychologischen Mechanismen. Die Abschweifung als solche hat Anteil an der Konstituierung ästhetischer Animation. Das abstrakte Muster des Romans, das sich gelenkter Unordnung, aber auch dem Zufall, verdankt, ist selbst wirkmächtig und zielgerichtet.

Ein gut Teil des Cozens'schen Emotionskatalogs dürfte durch den Begriff des Sublimen abgedeckt sein, erinnert sei allein an die Kategorien zum zweiten Landschaftstypus: *surprize, terror, superstition, silence, melancholy, power, strength*.⁵⁹ Cozens hat Burkes Abhandlung sorgfältig studiert,⁶⁰ doch stärker als dieser, dessen empirischer Sensualismus von gleichförmigen mechanischen Reaktionen auf einen bestimmten Auslöser ausging, bedenkt er in der Tradition David Hartleys die Rolle der etwa aus der Erinnerung sich speisenden Assoziationen. Darin war ihm Sterne verwandt, dessen Begriff der geplanten Unordnung sich dennoch direkt aus Longinus' Schrift zum Sublimen herzuleiten scheint. *Disorder*, so heißt es in der englischen

⁵⁷ Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 169 (= *New Method*, S. 6).

⁵⁸ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hrsg. von Joseph Burke, Oxford 1955, S. 42–45.

⁵⁹ Sloan, op. cit. (Anm. 1), S. 56.

⁶⁰ Ebenda, S. 60f.; Oppé, op. cit. (Anm. 1), S. 94.

Longinus-Übersetzung von 1752, *carries with it a surprising regularity*.⁶¹ Auf Cozens gewendet könnte man auch von einer überraschenden Sinnfälligkeit des Zufälligen sprechen. Dessen ästhetische Möglichkeiten nutzen Cozens wie Sterne und nach ihnen zahllose moderne Künstler.

⁶¹ Longinus, *On the Sublime*, übers. von W. Smith, London 1752, S. 99, zitiert bei Voogd, op. cit. (Anm. 55), S. 281.