

Miriam Volmert

Vom „Chaos der Farben“ zum *blot*. Konzepte von Bilderfindung
und Gedächtnis bei Alexander Cozens und Samuel van
Hoogstraten

Systematisierung und Zufall im Landschaftsbild

Die Ölkomposition *Before Storm* des englischen Malers Alexander Cozens (1717–1786) zeigt das Szenario eines aufziehenden Sturmes als eine Auseinandersetzung von Wolkenmassen und Bergformationen (Abb. 1). Mit dem Auftakt eines kantigen, fast schwarz abgeschattierten Felsvorsprungs im Bildvordergrund staffeln sich drei karge Hügelspitzen hintereinander. Darüber schichten sich die Massen einer dicken Wolkenkette, die spiralenförmig in immer dunkleren Partien zur oberen Bildmitte treibt. Nahezu chiastisch gliedern helle und dunkle Partien von Himmel und Erde die Komposition: Scharf kontrastiert im linken Bildvordergrund der dunkelste Felsen mit dem hellsten Wolkenfeld direkt über ihm, als Pendant dazu hebt sich in der rechten Bildhälfte über dem helleren Hügelstreifen gerade die dunkelste Wolke, die in ihrem diagonalen Schwung wiederum parallel zu dem vorderen schwarzen Felsvorsprung verläuft.



Abb. 1: Alexander Cozens, *Before Storm*, um 1770, Öl auf Papier, 24,1 x 31,4 cm, London, Tate Britain, © Tate London, 2012

Abgesehen von diesem Eindruck eines atmosphärisch geprägten Wechselspiels der Farben und Formen erfährt der Betrachter des Bildes wenig über die dargestellte Landschaft. Die Ausschnitthaftigkeit und das zudem fast collagenartig flach wirkende Ensemble der Bergformationen, vor allem der wie aufgelegt erscheinenden Felskante im Vordergrund, machen es schwierig, einen Betrachterstandpunkt festzulegen und darüber hinaus die räumlichen Dimensionen der Landschaft zu imaginieren.

In dieser Hinsicht hebt sich Cozens' Landschaftsbild deutlich von den konventionellen Kompositionsregeln der Gattung Landschaftsmalerei ab, die im 18. Jahrhundert noch weitgehend Gültigkeit besaßen.¹ Zu ihren wesentlichsten Merkmalen gehört, wie es exemplarisch an dem Typus einer idealen Landschaft des in England stark rezipierten Malers Claude Lorrain (ca. 1600–1682) veranschaulicht werden kann (Abb. 2), ein imaginativ erschließbarer, motivisch und strukturell abgerundeter Raum, der mit einem Vorder-, einem Mittel- und einem Hintergrund angelegt ist. Von einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt aus eröffnet sich zumeist im seitlichen Vordergrund eine mit Staffagefiguren angelegte Szenerie, zu beiden Seiten harmonisch von Landschaftselementen, hier etwa Bäumen, Gebäuden und Küstenstreifen, eingebettet, die in die Ferne eines sphärisch verblassenden Hintergrunds überleiten und diesen andererseits auf verschiedenen Ebenen vom Mittelgrund abgrenzen.



Abb. 2: Claude Lorrain, *Landschaft mit Aeneas in Delos*, 1672, Öl auf Leinwand, 99,6 x 134,3 cm, London, National Gallery

¹ Vgl. ausführlicher zu den klassischen Kompositionstypen von Landschaft im 17. und 18. Jahrhundert Busch 1993: 329ff.

Jenseits dieses Typus einer idealen, mit pastoralen oder mythologischen Szenen ausgestatteten Landschaft lässt sich eine derartige Kompositionsweise aber auch an einem weiteren Landschaftstypus des 17. Jahrhunderts konstatieren, der motivisch mit Cozens' Sturmbild vielleicht eher vergleichbar wäre: So zeichnet sich die realistische holländische Malerei nicht zuletzt durch ihre Vielzahl an Landschaftsbildern aus, die ein neuartiges Interesse an Wolken- bzw. Wetterphänomenen und einheimischen Landschaftsszenarien erkennen lassen. Ein für die 1630er-Jahre charakteristisches Gemälde wie Jan van Goyens *Dünenlandschaft* (Abb. 3) etwa zeigt tief treibende, schwere Wolken über einem kargen Dünengebiet, in dem nicht viel mehr als ein paar verstreute Wanderer, ein alter, brüchiger Zaun und ein paar vereinzelte Bäume auszumachen sind.



Abb. 3: Jan van Goyen, *Dünenlandschaft*, 1630, Öl auf Holz, 54 x 37,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Foto: Bildarchiv Foto Marburg

Die starke Betonung der Wolken, die einen großen Teil des Bildes einnehmen, und ihr atmosphärisches Zusammenspiel mit den braungrauen Dünenhügeln, deren Tonalität von Hell-Dunkel-Partien gegliedert wird, mag an Cozens' kontrastreiche Inszenierung der gelbbraunen Berg- und Wolkenformen erinnern. Dennoch ist auch Van Goyens Landschaftsbild viel stärker darauf ausgerichtet, den Betrachter räumlich einzubinden, beispielsweise indem verschiedene Staffagefiguren die Übergänge zwischen den einzelnen Dünenhügeln markieren und durch die Kombination von seitlichen Anhöhen und einem auf flacherer Ebene in die Ferne führenden Weg eine Übersicht bzw. Überschaubarkeit zumindest partiell geboten wird. In welchen Ausmaßen sich hinge-

gen in Cozens' *Before Storm* etwa unterhalb des Bildausschnitts der weitere tiefere Verlauf der Hügel zu denken wäre oder welcher Abstand zwischen den einzelnen Vorsprüngen bestehen könnte, bleibt angesichts der Flächigkeit der Elemente für den Bildbetrachter kaum vorstellbar. Vielmehr scheint es in erster Linie darum zu gehen, im Bild Möglichkeiten zu formulieren, wie einzelne Landschaftssegmente in geradezu schematischer Verschneidung miteinander kombiniert werden können.

Cozens war in der Tat an vielen Punkten seines künstlerischen und kunsttheoretischen Schaffens daran interessiert, Landschaftsmotive und -kompositionsmöglichkeiten nach neuen und empirisch anmutenden Kriterien zu systematisieren. (vgl. Busch 1993: 335–349; Busch 1995: 214ff.; Sloan 1986: 36–87) So entwickelte er in diversen Abhandlungen, Traktaten und Bildserien den Versuch, Bildkomponenten in Klassifikationssystemen generalisierend zu erfassen und zu ordnen. Seine aus 16 Umrissradierungen bestehende und von einem Textblatt begleitete Serie *The Various Species of Composition of Landscape in Nature* (ca. 1775)² stellt beispielsweise den Versuch dar, Komponenten von Landschaft nach verschiedenen Kategorien in mehreren Registern einzuteilen. So stellt das Textblatt 16 generelle mögliche Kompositionsschemata von Landschaft auf, die jeweils von den einzelnen Umrissradierungen veranschaulicht werden; hinzu kommt im Text eine weitere Auflistung von 14 grundlegenden Objekten, die in Landschaftskompositionen eingesetzt werden können, sowie von 27 „Circumstances“ bzw. „Umständen“, welche die von Wetter-, Jahres- und Tageszeiten bestimmte atmosphärische Einstimmung des Bildes festlegen sollen. Wie eine Zusammenstellung durch die Wahl von einem prinzipiellen Kompositionsschema, motivischen Objekten und atmosphärischem Umstand aussehen kann, zeigt Cozens' Darstellung *Before Storm*. So stellt sie offenbar eine Kombination aus Kompositionstyp Nummer eins, „The edge of a hill, or mountain near the eye“, mit den Objekten Nummer drei, „Woody“, und Nummer fünf, „Wild“, und dem Umstand Nummer 20, „Before a storm“, dar; Letzterer ist als Titel des Werkes auf der Rückseite des Papiers eingetragen.³ (Sloan 1986: 55f.; Busch 1993: 341; Busch 1995: 216) Diese Art der Variationsfreiheit ermöglichte es Cozens, Landschaftskompositionen auch unabhängig von den Exempla der fixen, konventionalisierten Darstellungsmodi älterer Meister zu denken. (vgl. Busch 1993: 341; Busch 1995: 217f.) So implizierte Cozens' Systemversuch, Landschaft nach neuen, rationalisierenden Kriterien in ihre Grundelemente zu zerlegen, um auf Basis dieser Registervorlage Kompositionen zu erzeugen. Damit verband er zugleich eine Kritik an der in der klassischen Kunsttheorie formulierten Vorstellung von einer *inventio*, zu deren Grundlagen

² Nur wenige Exemplare sind von dieser Serie erhalten; zu den einzelnen Teilen und deren Rezeption vgl. Sloan 1986: 49–62; vgl. auch Busch 1993: 340ff.

³ Daneben gibt es auch eine Art Vorstudie, die lediglich die Stimmung des Himmels zeigt, vgl. Sloan 1986: 58, Abb. 69. Für andere Kompositionsbeispiele, in denen dieselbe Felsstruktur im Vordergrund im Rahmen einer anderen Kompositionsvariation erscheint, vgl. Busch 1993: 341; Busch 1995: 216f.; Sloan 1986: Abb. 72.

das stete Studieren der alten Meister zählte, um über ein reiches geistiges Repertoire an Ideen zu verfügen, die dann im Prozess der Bilderfindung geschickt und neuartig kombiniert werden konnten. Cozens wandte sich gegen diese Vorstellung, indem er die Ansicht vertrat, dass zu vieles Kopieren von anderen Werken letztlich zu einer Schwächung der eigenen *inventio* führe. (Cozens 1997: 3) In seinem bekanntesten Traktat, der 1759 in Grundzügen angelegten und 1785/86 publizierten *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, schlug Cozens einen neuen Weg vor, um zu einer fruchtbaren Bilderfindung zu gelangen. So entwickelte er die Methode des *blotting*, die es vorsah, vor der Anfertigung eines Kunstwerks statt einer grundierenden Zeichnung zunächst einen *blot* zu erzeugen: einen mit Tinte auf Papier gebrachten Fleck (Abb. 4), auf dessen Basis mithilfe eines transparent darüber gelegten Blatts dann ein Entwurf entwickelt werden sollte, um daraus in einem weiteren Schritt die Komposition zu gestalten (vgl. Abb. 5 und 6). Der *blot* ist in Cozens' Theorie „a production of chance, with a small degree of design“, denn die *blot*-Erstellung soll seiner Darlegung zufolge im Prinzip einerseits von einer schematischen Grundidee für die generellen Umrisse der Komposition geleitet sein, andererseits aber sollen dabei die zahlreichen Binnenstrukturen des Flecks vom Zufall geprägt sein. (ebd.: 6) Letztere regen, wie Cozens' es ausführt, die Imagination zu neuen Erfindungen an, indem sie keine fertigen Bildideen präsentieren, sondern lediglich Ideen nahelegen würden, die dann im Werkprozess ausgearbeitet werden können. (ebd.: 9)



Abb. 4: Alexander Cozens, Abb. 37 (Blot) aus Cozens, A. (1785/86). *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London: J. Dixwell, Neudruck, hrsg. v. M. Marqusee, London: Paddington Press, Aquatinta und Radierung auf Papier, 22,3 x 30,2 cm

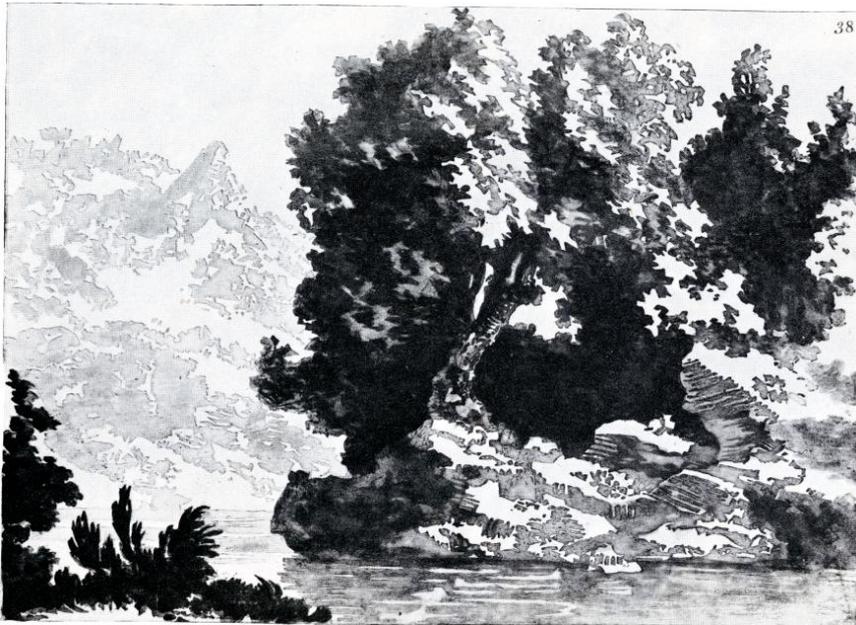


Abb. 5: Alexander Cozens, Abb. 38 (Skizze nach dem Blot) aus Cozens, A. (1785/86). *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London: J. Dixwell, Neudruck, hrsg. v. M. Marqusee, London: Paddington Press, Aquatinta auf Papier, 22,5 x 30,5 cm

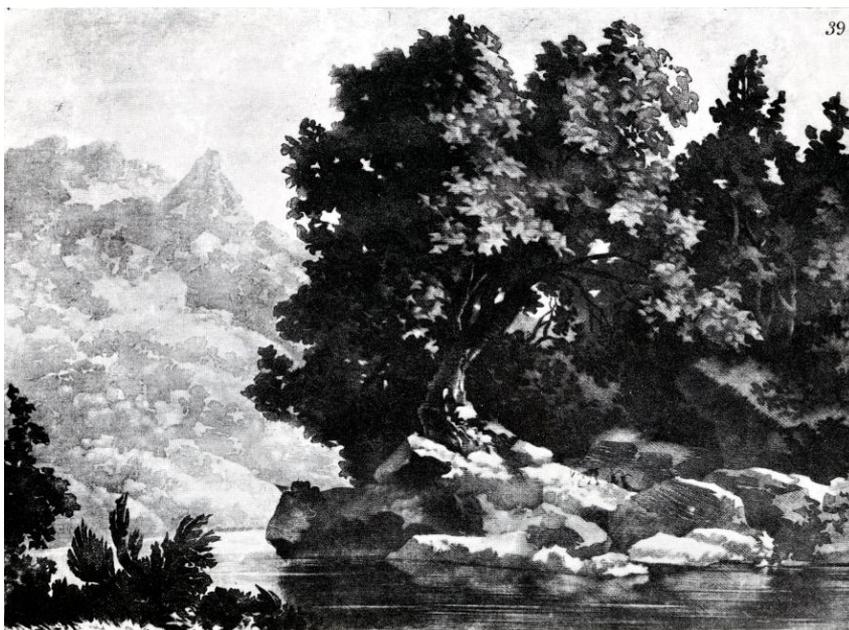


Abb. 6: Alexander Cozens, Abb. 39 (Komposition nach dem Blot) aus Cozens, A. (1785/86). *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London: J. Dixwell, Neudruck, hrsg. v. M. Marqusee, London: Paddington Press, Aquatinta und Radierung auf Papier, 22,7 x 30,3 cm

Hinsichtlich der augenscheinlichen Abstraktion der vor ihrer Weitergestaltung „rude and unmeaning“ *blots* und des in ihnen angelegten Prinzips des Zufälligen ist Cozens in der älteren Kunstgeschichtsforschung bisweilen attestiert worden, bereits den Weg in die Abstraktion der Moderne zu weisen. (Lemaître 1955: 11, 93f.; Gombrich 1959: 157) Seit den 1980er-Jahren haben

es mehrere Studien demgegenüber zu Recht unternommen, Cozens gerade mit Blick auf seine Klassifikationssysteme und seine damit verbundenen, letztlich einem klassischen Ideal noch verpflichtet bleibenden ästhetischen Prinzipien wieder in das 18. Jahrhundert „zurückzuholen“. (Cramer 1997; Busch 1993; Busch 1995; Stafford 1984; Sloan 1986; Lebensztejn 1990) Zudem steht der Maler auch im Fokus von Untersuchungen, die sich generell mit der künstlerischen und kunsttheoretischen Tradition des Zufälligen bzw. Fleckigen, vorwiegend im Kontext von Imaginationdiskursen, beschäftigen:⁴ Cozens wird in dieser breiter angelegten Perspektive oft zu einer Schlüsselfigur, indem seine Methode eine direkte, aktive Umsetzung des Zufälligen zum Fundament des künstlerischen Schaffensprozesses erklärt und nicht allein im klassisch tradierten Sinne eine Betrachtung zufälliger Strukturen lediglich als eine zusätzliche Anregung der Imagination empfiehlt.

Bisweilen ist indes in diesem Zusammenhang auch darauf verwiesen worden, dass man im 17. Jahrhundert bereits auf eine gewisse Art von Vorläufer für Cozens' *blot*-Methode stößt, die der niederländische Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten in seiner 1678 erschienenen Abhandlung *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt* verhandelt: Im Rahmen einer exemplarischen Künstleranekdote, mit der Van Hoogstraten verschiedene Modi des Malens veranschaulichen will, die allesamt künstlerische Erfahrung zum Ausdruck bringen, kommt er dabei auf Jan van Goyen, den oben diskutierten Maler holländischer Dünenlandschaften, zu sprechen.⁵ So schildert er das Beispiel eines Künstlerwettbewerbs zwischen drei Landschaftsmalern, bei dem es um die Aufgabe ging, an einem Tag ein Bild zu vollenden. Van Goyen nun habe, so führt es Van Hoogstraten aus, ganz im Unterschied zu den zwei anderen Teilnehmern als Erstes direkt seine Bildfläche mit einer Farbschicht versehen, um dann aus diesem „Chaos der Farben“ weitere Landschaftsmotive zu formen und so sukzessive seine Landschaft im Bild entstehen zu lassen. (Van Hoogstraten 1969: 237) Bewertet Van Hoogstraten dieses Vorgehen auch als ungewöhnlich, so ist es gleichwohl bemerkenswert, dass er es dennoch als eine mögliche Variante künstlerischer Kompositionsweisen überhaupt integriert.

Bislang ist indes lediglich beiläufig auf die Parallelen verwiesen worden, die sich hier zu dem später formulierten System von Cozens auftun. (vgl. u.a. Gombrich 1959: 159; Blanc 2008: 209) Ein vertiefender Blick auf diese beiden Diskurse würde indes lohnen, um die Bedeutung des Fleckig-Zufälligen als eines ästhetischen Prinzips der Auslagerung einmal näher im Kontext sich wandelnder Auffassungen des Speicherns und Ordnen von Wissen am Übergang vom 17. ins

⁴ Vgl. zu der Tradition und den ästhetischen Konzepten des Fleckigen bzw. des Akzidentiellen u. a. Gamboni 1999; Gamboni 2002; Guldin 2006; Guldin 2009; Schneemann/Schneemann 2008; Junod 2001; Janson 1961; Weltzien 2006; Weltzien 2011; Damisch 1972.

⁵ Vgl. hier zu der rhetorischen Fundierung dieser Modi Weststeijn 2008: 250ff.; vgl. zu Van Hoogstratens malpraktisch ausgerichtetem Verständnis innerer Denkbilder im Zusammenhang mit der Anekdote Blanc 2008: 203ff.

18. Jahrhundert zu untersuchen. Denn ein neues Verständnis von Imagination und *inventio*, das Cozens' Konzept zugrunde zu liegen scheint und sich bei Van Hoogstraten zumindest als denkbar andeutet, hängt wiederum auch mit einer veränderten Wahrnehmung der in der Kunsttheorie grundlegenden Funktion der *memoria* zusammen. Im 17. Jahrhundert zeichnete sich generell in unterschiedlichsten Text- und Bilddiskursen zunehmend eine skeptische Haltung gegenüber klassischen Gedächtniskonzepten ab, die im 18. Jahrhundert zu gänzlich neuen, einerseits subjektorientierten, andererseits systemorientierten Paradigmen führte.⁶ Wenn Cozens bislang prinzipiell mit Aspekten der Rationalisierung und Systematisierung in Verbindung gebracht wurde, so wäre es aufschlussreich, sich diesem Kontext auch von einer anderen Perspektive aus zu nähern und zu fragen, welche Gedächtnis- bzw. Speicherauffassungen darin angelegt sind, die wiederum mit dem neuen Konzept der Imagination bzw. *inventio* in einem Wechselverhältnis stehen. Es wird dabei auch zu zeigen sein, wie diese gewandelten Vorstellungen bereits im 17. Jahrhundert durch eine allmähliche Dynamisierung und Auflösung des *memoria*-Begriffs eingeleitet wurden.

Die Bedeutung des Zufälligen im Spannungsfeld von Gedächtnis, Imagination und *inventio*

Prinzipiell verbindet das bei Van Hoogstraten veranschaulichte Konzept des Malers Van Goyen und die von Cozens ausgearbeitete *blot*-Methode die Idee, das Bild nicht aus einer grundierenden Vorzeichnung mit dem Duktus der Linie zu entwickeln, sondern aus einer auf einen Bildträger direkt aufgetragenen, partiell ungeordneten Masse des Farb- bzw. Formenmaterials herauszuschöpfen. Hinsichtlich Cozens ist hier vor allem auf den prozesshaften und in Auseinandersetzung mit den zufälligen Strukturen schrittweise vollzogenen Bilderfindungsvorgang verwiesen worden. (Busch 1995: 212) Dieser hebt sich von den in der Antike und in der Renaissance entwickelten Konzepten des Akzidentiellen in entscheidendem Maße ab, indem jene das Potenzial von Zufallsbildern als eine Anregung der Fantasie nicht im künstlerischen Prozess selbst, sondern lediglich auf einer grundsätzlichen theoretischen Ebene ausloten: Ein wesentlicher Aspekt in der älteren Theorie ist die zentrale Bedeutung der menschlichen Imagination für die Erklärung der generellen Existenz von Kunst und deren weitere Definition. Zu den bekanntesten Beispielen gehört die oft angeführte, von Philostrat überlieferte Anekdote um den Philosophen Apollonios von Tyana, der seinem Gefährten Damis am Beispiel von Wolkenbildern verdeutlicht, dass

⁶ Als Konsequenzen dieses Wandels lassen sich wiederum die epistemologischen und imaginativen Konzepte der Postmoderne fassen, für die Vilém Flusser das Prinzip der Auflösung von Subjekt und Objekt geltend macht. Vgl. Guldin 2009: 5ff.; 36ff. Siehe zum Wandel der Gedächtnisvorstellungen auch unten, Anm. 19.

Kunstwerke nicht allein einer direkten Nachahmung entspringen, sondern an ihrer Entstehung auch das Vermögen der menschlichen Fantasie einen wesentlichen Anteil nimmt, die den Menschen dazu befähigt, real nicht unmittelbar vorhandene Dinge zu imaginieren.⁷ In Kunsttheorien der Renaissance wird diese Schlüsselfunktion der Imagination im Rahmen einer Nobilitierung der Kunst oftmals reflektiert.⁸ So führt auch Leon Battista Alberti in seinem Traktat *De Statua* (um 1464) die Entstehung der Bildhauerkunst generell darauf zurück, dass die Menschen zunächst in natürlichen Zufallsstrukturen Dinge angedeutet gesehen und in ihrer Fantasie ergänzt hätten, um einen derartigen Prozess dann später beim Skulptieren eines Steines auch ohne zufällige Ähnlichkeitsstrukturen umzusetzen. (Vgl. dazu u.a. Gamboni 2002: 27; Gombrich 1959: 90; Guldin 2006: 70; Guldin 2009: 20; Janson 1961: 254)

Über diese kausal argumentierenden Theorien hinaus aber wird die Auseinandersetzung mit Zufallsbildern in der Natur auch direkt als eine Methode eingeführt, um die Imagination des Künstlers für den Schaffensprozess zu stärken: So empfiehlt Leonardo da Vinci in seinen Betrachtungen über die Malerei bekanntermaßen, gelegentlich das Auge auf fleckige Strukturen, etwa in einem alten Mauerwerk, zu richten, um dort allerlei Dinge wie Flüsse oder Schlachten erkennen zu können und auf diese Weise die eigene Fantasie zu neuen Kompositionen anzuregen – denn der Geist werde „durch verwirrte Dinge zu Erfindungen aufgemuntert“.⁹ (Da Vinci 1786: 181) Wichtig ist nun gerade im Zusammenhang mit den späteren Entwürfen des 17. und 18. Jahrhunderts, dass der Künstler nach der Vorstellung, die Leonardos Empfehlung zugrunde liegt, zum einen, wie bereits bemerkt, dieses bereichernde Betrachten der Fleckenbilder getrennt von dem späteren Vorgang der künstlerischen Umsetzungen praktiziert. Der zufällige Fleck wird nicht etwa, wie bei Cozens, bewusst erzeugt und als erste materielle Stufe eines zu schaffenden Werkes an die Stelle der Entwurfszeichnung gerückt; so betrachtet Cozens, wenn er erwähnt, er sei im Nachhinein auf Leonardos ganz ähnliche Methode gestoßen, seine eigene Erfindung auch als Verbesserung, denn „the rude forms offered by this scheme are made at will“. (Cozens 1997: 6) Doch von grundlegender Bedeutung ist dabei zugleich auch, dass Leonardo eben durch diese Trennung der Vorgänge eine andere Vorstellung von dem inneren Zusammenwirken von Imagination und Gedächtnis impliziert, als sie sich später bei Cozens spiegelt. Denn bei der Betrachtung

⁷ Zugleich verdeutlicht wiederum die von Plinius (Hist. nat. XXXV, 102–104) überlieferte Anekdote des Malers Protogenes – dem es unmöglich war, die glänzenden Lefzen eines Hundes lebensnah darzustellen, bis er schließlich durch seinen wütenden Wurf eines Schwammes gegen das Bild durch Zufall genau diesen gewünschten Effekt erreichte –, dass auch im Malprozess Fortuna zu Hilfe kommen konnte. Über einen ähnlichen Effekt berichtet auch Leonardo da Vinci bezüglich Botticelli – was er jedoch mit der Kritik verbindet, sich nicht ausschließlich auf Fortuna zu verlassen. Vgl. zu den verschiedenen antiken Künstleranekdoten u.a. Gamboni 2002: 30f.; Guldin 2006: 67ff.; Guldin 2009: 20f.; Janson 1961: 262; Gombrich 1959: 160.

⁸ So bereits Cennino Cennini am Ende des 14. Jahrhunderts in seinem *Libro dell'arte*; vgl. Löhr 2008: 165ff.

⁹ Ähnliches wiederum berichtet auch Giorgio Vasari über den Maler Piero del Cosimo, der Wolken und fleckige Mauern betrachtet habe, um sich dann in den gesehenen Strukturen Schlachten, Städte und Landschaften vorzustellen. Zu Leonardo und Vasari vgl. u.a. Janson 1961: 260f.; Gamboni 2002: 30f.; Guldin 2009: 23.

tung von Flecken im Mauerwerk geht es letztlich um die Idee, dass etwas vormals Gesehenes, bereits im menschlichen Gedächtnis Gespeichertes und somit wieder Aufrufbares die Voraussetzung ist, um in zufälligen Strukturen überhaupt so etwas wie Schlachten zu erkennen. Die auf diesem Fundament angestrebte Anregung der Imagination ist so zu verstehen, dass durch die Konfrontation mit einer letztlich vom Zufall bestimmten Verknüpfung (wieder)erkannter Ideen der Geist im nachfolgenden Prozess der *inventio* zu ebensolchen neuen Verbindungen der aus dem Gedächtnis hervorgeholten Bilder angeregt wird. Auf diese Weise kann das durch das Studium älterer Meister bzw. Kunstwerke reiche Ideenrepertoire zu eigenständigen, den älteren Vorbildern äquivalenten Bilderfindungen verarbeitet werden, die über das Prinzip einer bloß kopierenden Nachahmung hinausgehen.

Jenseits der spezifischen Passagen zu dem Potenzial von Zufallsbildern spiegelt sich in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vor allem im Kontext der *inventio* grundlegend diese Vorstellung eines fundierenden Zusammenspiels von Gedächtnis und Imagination. Sie steht bis ins 17. Jahrhundert in der scholastischen Tradition auf dem Fundament der von Aristoteles und Galen entwickelten Theorie zu der Lokalisierung von Fantasie, Vernunft und Gedächtnis.¹⁰ Eine Illustration aus Gregor Reischs 1503 publiziertem enzyklopädischem Werk *Margarita philosophica* (Abb. 7) veranschaulicht, dass sich das Wirken dieser drei Geistesgaben im menschlichen Gehirn als ein wechselseitiger Prozess vorzustellen ist.

Die drei seelisch-geistigen Funktionen werden in drei ineinander übergehenden zerebralen Kammern miteinander verbunden, wobei die *memoria* die hinterste Kammer besetzt und ihr so die Aufgabe zukommt, die vom Verstand bereits verarbeiteten Bilder der *fantasia* bzw. Imagination aufzunehmen; abgespeicherte Vorstellungsbilder können aber auch wieder von der Imagination heraufgeholt werden.¹¹ Die sich darin kristallisierende aristotelische Auffassung, dass der menschliche Geist nicht ohne Bilder denke, sodass das Schaffen mentaler Bilder als Basis für alle höheren geistigen Prozesse zu betrachten sei, manifestiert sich bis ins 17. Jahrhundert in zahlreichen kunsttheoretischen Theorien zur künstlerischen *inventio*.¹² Diese wird – ganz im Sinne der klassisch-rhetorischen Prinzipien für das Ausarbeiten von Argumenten für eine Rede – als das Schaffen eines inneres Denkbildes definiert, das dann auf die Leinwand übertragen wird.

¹⁰ Vgl. dazu z.B. Yates 1966: 31–49.

¹¹ Vgl. dazu Ernst 2000: 122f.; Draaisma 2000: 26. Zu der im 17. Jahrhundert verbreiteten Vorstellung, dass ungezügelter Bilder in der *imaginatio*, die krankheitsbedingt nicht vom Verstand beurteilt werden können, zu *melancholia* bzw. zu der Wahnvorstellung führen, Hexenkraft zu besitzen, vgl. Swan 2005: 138ff.

¹² Vgl. Aristoteles, *De memoria et reminiscencia*, 450 a, 1; 11–13: „[...] und ohne Vorstellung kann Denken nicht sein [...] und die Vorstellung ist eine Affektion der gemeinsamen Wahrnehmung, so dass die Erkenntnis dieser Dinge offenbar durch das primäre Wahrnehmungsvermögen erfolgt.“ (Aristoteles 2004: 14)

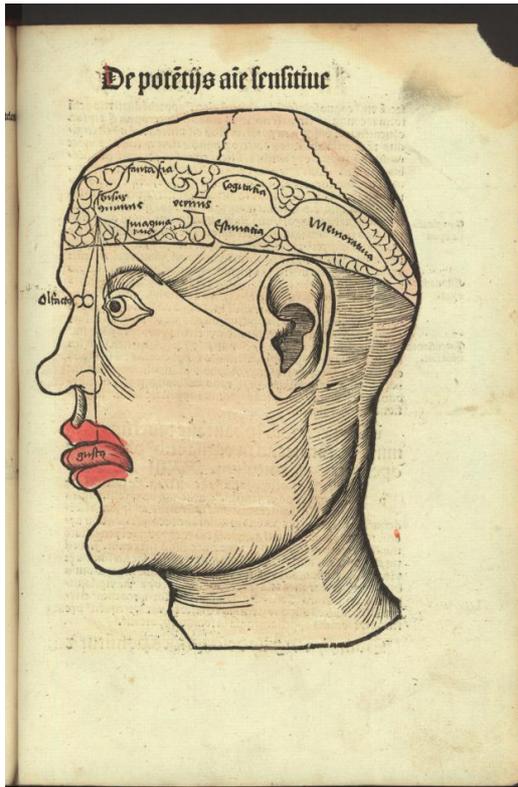


Abb. 7: Gregor Reisch, Illustration zu den Funktionen der Ventrikelkammern im menschlichen Gehirn, in: Reisch, G. (1508). *Margarita philosophica cum additionibus novis* (1. Ausg. Freiburg 1503), Basel: M. Furter & J. Schott: Liber 10, Tractus 2, Abb. 18, Holzschnitt

Es gilt, wie Samuel van Hoogstraten es formuliert, erst „im Geiste die Dinge [zu] sehen“, ehe man damit beginne, sie wiederum in einem Kunstwerk abzubilden.¹³ Die *memoria* dient dabei als ein basales, fortwährend anzureicherndes inneres Register, aus dem die einzelnen Topoi geschöpft und in einen argumentativen Zusammenhang gestellt werden können. So hebt auch der niederländische Kunsttheoretiker Karel van Mander zu Beginn des 17. Jahrhunderts in seinem Lehrtraktat *Het Schilder-Boeck* hervor, dass der Maler, wenn er mit seiner Arbeit der *inventio* beginne, sich zunächst um den Vorrat an inneren Ideen kümmern solle, um „beständig in Deine *memory* zu drücken / Die rechte Art der vorliegenden Historie“.¹⁴ Bei diesen Speichervorgängen geht es vorwiegend um das Kopieren und Studieren von älteren Meistern, um mit einer Vielzahl bereits entwickelter Ideen das eigene Register anzureichern und so später durch geschicktes Verarbeiten zu einer eigenständigen Bilderfindung zu gelangen. Auch für den umgekehrten Prozess einer kenntnisreichen Kunstbetrachtung, die die Leistung einer *inventio* wirklich beurteilen will, ist

¹³ „Eer gy begint iet waerdichs af te beelen / Zoo laet de daed door uwe zinnen speelen / Met indruk: jae totge in den geest kunt zien / De dingen zelfs als in der daedt geschien.“ (Van Hoogstraten 1969: 178) Vgl. zum Zusammenhang von *inventio*, *imaginatio* und *memoria* bei Van Hoogstraten auch Weststeijn 2008: 134.

¹⁴ „Vastelijcken drucken in u memory / Den rechten aerdt der voorhandigh' History.“ (Van Mander 1969: 15v)

eine solche stete Anreicherung des Gedächtnisses unabdingbar, wie es etwa der niederländische Kunsttheoretiker Franciscus Junius ausführlich darlegt. Denn es gehe bei der Betrachtung eines Bildes darum, „das schlafende Gedächtnis zu erwecken“ und „den ganzen Begriff und die vornehmsten Umstände der Kunstwerke mit unseren vorbedachten und neu heraufgeholtten Vorstellungen zu vergleichen“.¹⁵

Speichern, Vergessen, Systematisieren

Im Blick auf Samuel van Hoogstratens Anekdote nun steht der Gewinner des Künstlerwettbewerbs, der Maler Jan Porcellis, für das eben beschriebene rhetorisch fundierte Prinzip, im Geist zunächst ein Denkbild zu vollenden, um es dann auf die Leinwand zu übertragen. So berichtet Van Hoogstraten über diesen Maler, dass er während des Wettbewerbs zunächst lange Zeit gar nichts zu Wege zu bringen schien, indem er seine Pinsel gar nicht anrührte und den Eindruck vermittelte, keinen Anfangspunkt des Schaffens zu finden. Jedoch habe er eigentlich währenddessen in seiner „Vorstellung den ganzen Entwurf seines Werkes“ erst gebildet, um dann alles „sicher und gewiss“ zu einem äußeren Bild zu vollenden. Dieses sei die beste Art, ein Kunstwerk zu schaffen, da sein Landschaftsbild eine „ausgewähltere Natürlichkeit“ besessen habe, die auf eine schnellere Manier nicht hätte erzielt werden können. (Van Hoogstraten 1969: 238) Mit dem Begriff der Natürlichkeit zielt Van Hoogstraten hier unter rhetorischen Gesichtspunkten auf eine äußerst kunstvoll erzielte Wirkung bzw. Überzeugungskraft des Kunstwerks ab.

Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass alle drei Malweisen von Van Hoogstraten beispielhaft angeführt werden, um generell die Bedeutung künstlerischer Erfahrung durch Übung zu veranschaulichen. So nennt er in der vorangehenden Passage drei Fertigkeiten als ausschlaggebend für einen geübten Maler: entweder einen fähigen Verstand für das gekonnte Formen innerer Denkbilder oder ein Auge, das in rohen Skizzen bereits endgültige Formen für das zu entstehende Bild erkenne, oder schließlich eine flinke, geschickte Hand, die gleichsam schön schreibend über die Leinwand gleite. In umgekehrter Reihenfolge stehen die im Folgenden beschriebenen Malweisen der Wettkampfteilnehmer für je eines dieser drei Prinzipien: Der Maler Knipbergen verkörpert das Prinzip des schnellen Schreibens, indem er mit flinker Hand die Leinwand füllt, Van Goyen

¹⁵ „Want dus doende sullen wy niet alleen't ghene inde Schilderyen selver aenmerckelickste is vaerdighlick uytvinden, maer het sal ons oock licht vallen't gantsche begrijp ende voornaemste omstandigheden der konstigher wercken met onse voorbedochte en nieuwelick opgheaelde verbeeldinghen te verghelijcken. Dat het nu gheen swaer en moeyelick werck is de slaepende memorie t' ontwecken ende ghedachtenisse van't eene oft andere bedrijf op't minste ghesicht van een voorghestelt tafereel wederom te hervatten en te vernieuwen, wordt uyt onse daghelicksche ondervindinghe onwedersprekelick bewesen.“ (Junius 1641: 337)

besitzt das geübte Auge, indem er aus einer auf der Leinwand mit Farbmassen angelegten Skizze seine Landschaft herausschöpft, und Porcellis ist derjenige, dessen innere Denkbilder am ehesten zur Vollkommenheit gelangen, wenn er auch erst viel später damit beginnt, sie tatsächlich im Malen auszuführen. (ebd.)

Am Beispiel von Knipbergen mag deutlich werden, dass das routinierte „Schreiben“ zwar eine Verkürzung der Denkbildformung impliziert und eine – einem ausgefeilten Denkbild entgegenwirkende – rasche praktische Übertragung innerer Ideen ermöglicht. Demgegenüber scheint Van Goyens Manier, die Bildfläche sofort mit hellen und dunklen Farbschichten zu versehen, um dann in dem einem „vielfarbigem Achat“ gleichenden „Chaos der Farben“ mit einem geübten Auge allerlei Dinge zu „suchen“ bzw. „herauszusehen“,¹⁶ das Prinzip der klassischen *inventio* stärker infrage zu stellen. Diese Methode, die von dem Van Hoogstraten zitierenden Kunsttheoretiker Arnold Houbraken in dessen 1718–1721 erschienener Abhandlung *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* auch als „fremd“ bezeichnet wird (Houbraken 1976: 168),¹⁷ impliziert ein Wechselspiel zwischen den inneren und äußeren Vorgängen der Bilderzeugung. Es entzieht sich dem tradierten Denkschema, das im Rahmen künstlerischer Produktions- und Rezeptionsprozesse von einem Übergang von inneren Denkbildern in äußere Bildstrukturen ausgeht: Denn das imaginative Erschaffen einer Landschaft erfolgt bei Van Goyen erst auf der Basis einer Auslagerung, die die gesamte farbige Gefasstheit der Landschaft bestimmt und deren akzidentiell Ausmaß letztlich unklar bleibt. Statt einer Leonardos Ausführung folgenden kontemplativen Anregung der Imagination durch das Betrachten von rein zufälligen natürlichen Fleckenstrukturen und einer sich dann daran anschließenden inneren Ausarbeitung eines Bildkonzepts bindet dieses direkte Auftragen eines eigenen „Chaos der Farben“ eine Dynamisierung der Schaffensvorgänge, die auch die Rolle der *memoria* überdenken lässt: So erscheint diese weniger als ein allen weiteren Vorgängen zugrunde liegender Speicher denn als eine (wieder)erkennende Erinnerungskraft, die am Akt des Sehens und Schaffens selbst in einem unmittelbarerem Maße beteiligt wird.

¹⁶ „Nevens deeze zat Jan van Gooyen, die op een gansch andere wijze te werk ging: want hy zijn geheel paneel in 't gros overzwadderende, hier licht, daer donker, min noch meer als een veelverwige Agaet, of gemarbert papier, bestont allerley aerdtige koddigheeden daer in te zoeken, die hy met weynig moeiten en veel kleyne toetsjes kenlijk maekte, zoo dat ginder een aerdtig verschie, versiert met boere gehugten, zich opdee; hier zagmen een oude steevest met poort en waeterhoofd voor den dag komen, en in 't aenkabelende water wederglanssen, schein en schuiten, met fragt of reyzigers beladen, af en aen haelen, en in 't kort zijn oog, als op het uitzien van gedaentens, die in een Chaos van verwen verborgen laegen, afgerecht, stierde zijn hand en verstandt op een vaerdige wijs, zoo datmen een volmaekte Schildery zag, eermen recht merken kon, wat hy voor hadt.“ (Van Hoogstraten 1969: 237) Bemerkenswerterweise ist es gerade die Malweise Van Goyens, die bei Van Hoogstraten aus der Perspektive der Betrachter beschrieben wird: So beschreibt er mit dem Ausdruck „sah man [...] zutage treten“ („zagmen [...] voor den dag komen“), wie die Zuschauer des Wettbewerbs aus dem ‚Farbchaos‘ die Dinge allmählich entstehen sehen. (ebd.)

¹⁷ Ansonsten wird die Anekdote bei Houbraken nahezu wörtlich zitiert; vgl. Houbraken 1976: 166ff.

Es mag sich in diesem Konzept andeuten, dass die Bedeutung des Gedächtnisses als einer möglichst umfassenden Speicherkraft im 17. Jahrhundert längst nicht mehr vorbehaltlos angenommen wurde. In ganz unterschiedlichen literarischen wie wissenschaftlichen Diskursen äußerte sich seit dem 16. Jahrhundert, ganz wesentlich in Auseinandersetzung mit dem durch die Popularisierung des Buchdrucks bedingten Aufkommen von immer unübersichtlicheren äußeren Speichersystemen, ein zunehmendes Misstrauen gegenüber dem Sinn und Nutzen einer uneingeschränkten Aufnahme von Wissen. Generell waren seit der Antike schriftliche Auslagerungsformen von Wissensinhalten hinsichtlich ihrer Effizienz für die eigene Geisteskraft und *memoria* diskutiert worden,¹⁸ doch das Erstarken der Buchdruckkultur ließ eine massive Verschiebung dieser Speicherverhältnisse sichtbar werden: Grundlegend war dabei die Erfahrung, mit dem kollektiv verfügbar gemachten Potenzial von immer unermesslicher wachsenden und sich widersprechenden Wissenssystemen konfrontiert zu sein.¹⁹ Angesichts dessen verloren nicht nur die seit der Antike tradierten klassischen mnemotechnischen Systeme an Bedeutung, sondern es begannen sich generell auch neue Vorstellungen zu den Aufgaben des menschlichen Gedächtnisses zu entwickeln, die sich zunächst in einer wachsenden Kritik an der tradierten Wissenskultur des Buchwesens niederschlugen. Dies spiegelte sich beispielsweise in der Verbreitung von literarischen Metaphern, die einen massiven Bücherkonsum und ein damit verbundenes Sammeln von Wissen größtmöglichen Ausmaßes unter dem Aspekt der Unordnung oder Sinnlosigkeit problematisierten: So spricht etwa der niederländische Dichter Johan de Brune in seinem 1657 erschienenen *Banket-werk van goede gedachten* in diversen Gedichten spöttisch über „Sklassen des Gedächtnisses“, deren Gehirne „möbliert und beladen mit allerlei Stoffen“ seien,²⁰ oder von pedantischen ‚Buchessern‘ mit einem Gedächtnis gleich einem „Bauch der Seele“, der durch zu viel aufgenommene, unverdaute Nahrung aufgebläht worden sei. Es fehle dabei die Kraft des urteilenden Verstandes, des „Unterscheidens und Nutzens“: Denn wenn man sich nur erfreue, dass die Gehirne „mit vielen Möbeln gefüllt“ seien, dann übersehe man, dass diese oft „nicht am richtigen Ort liegen“.²¹

¹⁸ So begründete Sokrates den Topos, dass eine zu große Verlagerung des Wissens in die Schrift dem Gedächtnis schade (Platon, Phaidros 275 a, 2–5). Zum Gedächtnismedium der Schrift vgl. Assmann 1999: 179–217.

¹⁹ Vgl. zu den Auseinandersetzungen bzw. dem Wandel des *memoria*-Verständnisses in der Frühen Neuzeit u. a. Assmann 1999: 89–113; Bender/Wellbery 1990: 5–22; Grunert 2005; Draaisma 2000: Kap. 3 u. 4; Berns 1993; Jaumann 1993; Berns/Neuber 1993; Gormans 2008. Zu der Geschichte der *memoria* als Gedächtniskunst in Antike, Mittelalter und Renaissance vgl. die wegweisende Studie Yates 1966.

²⁰ „VEle zijn-der zulcke slaven van memory, dat zy gheen ghebruyck van oordeel en hebben: zy hebben marber en porfijr-steen ghenoech, om een kostelijck paleys te bouwen, maer de fabriek-meester ontbreekt-er. Haer herssens zijn ghemeubelt en ghebygareert met velerley stoffe, over hoop gheworpen, maer de konst van onderscheyd en gebruyck en is niet. 't Is beter een goed oordeel, daer weynighe beelden van zaecken in gheschildert zijn, als een stercke heugenisse, met veel onnutten huysraed verrijckt.“ (De Brune 1657: Nr. CDXXXIV)

²¹ „VEle stoffen op groote memorien, en verheugen zich, dat haer herssens met vele meubelen gevult zijn; maer zy en zien niet, dat zy daer ongheschickt, en buyten haer plaetze liggen. De memorie is als de buyck der ziele, daer wel veel in komt, maer die dickwils met winden op-geblazen en ghespannen wert. Daer van niet anders en komt, als vuyl

In derartigen Metaphern für einen ‚fruchtlosen‘ Wissenskonsument²² wird somit von der Ineffizienz eines Gedächtnisses ausgegangen, das ohne die Stärkung ordnenden Urteilens eine stete ungezügelter Aufnahme von Wissen nicht leisten konnte. In Konfrontation mit einer unermesslichen verschriftlichten Wissensfülle wird die Bedeutung dieses Ordners gegenüber der Menge des Gespeicherten aufgewertet. Dabei bot wiederum gerade die Wahrnehmung der Unzulänglichkeit des menschlichen Gedächtnisses und der damit verbundenen Gefahr des Vergessens den Ausgangspunkt für eine Entfaltung des forschenden Sehens, das gegen Ende des 17. Jahrhunderts die zunehmende Bedeutung wissenschaftlicher Objektivität im Zuge einer wachsenden Enthetorisierung markiert: Eine unwägbare Dimension von Schriftwissen und ein damit korrespondierendes Bewusstsein über das Unvermögen des eigenen inneren ‚Gedächtnisregisters‘ stellen dann kein Problem mehr dar, wenn das Nichtvertrauen in die eigene Gedächtnisleistung einerseits und das Vertrauen in die Möglichkeit des ordnenden Archivs andererseits wissenschaftliche Präzision binden und so das sehende Forschen und nachsehende Lesen als neue wichtige Kriterien entwickelt werden. So ist es die gerade die „slipperiness or delusion of our Memory“, die trügerische Unzulänglichkeit des Gedächtnisses, die der englische Gelehrte und Mikroskopist Robert Hooke im Vorwort seiner 1665 erschienenen Abhandlung *Micrographia* als eine der kardinalen Ursachen fehlerhaften menschlichen Handelns aufführt, um dann für den geistigen Fortschritt den Weg in ein rationalisierendes, enthethorisiertes Wissenssystem zu weisen.²³ 1682 stellte Hooke in einem Vortrag an der Royal Society zudem eine eigene, neuartige Gedächtnistheorie vor, in der er die aristotelisch geprägte Idee der Zusammenwirkung von Imagination, Verstand und Gedächtnis durch ein mechanistisches Modell ablöste, das auch dem Vergessen einen festen Platz einräumte. (Taylor-Peirce 2003)

Während sich nun im Kontext der Kunsttheorie bei Van Hoogstraten lediglich eine Dynami-

gekraeck, tot spijt van de neuze.“ (ebd.: Nr. CCXXXII) Das Gegenstück zu der hier sich spiegelnden Vorstellung der ‚gestörten Verdauung‘ bildet die bereits bei Quintilian angelegte und in der Tradition der mittelalterlichen Meditationslehre bedeutsame Idee der *ruminatio* – des wiederholenden ‚Widerkäuens‘ von Wissensinhalten, die auf diese Weise portioniert ‚verdaut‘ und nutzbar gemacht werden. Vgl. Quintilian: *Institutio Oratoria*, XI, 2, 41: „Quare et pueri statim, ut praecepi, quam plurima ediscant, et quaecumque aetas operam iuvandae studio memoriae dabit devoret initio taedium illud et scripta et lecta saepius revolvendi et quasi eundem cibum remandendi.“ „Deshalb sollten die Knaben, wie ich vorgeschrieben habe, möglichst viel auswendig lernen, und jede Altersstufe, bei der es darauf ankommt, das Gedächtnis durch Fleiß zu fördern, muß von Anfang an den Widerwillen austilgen, das, was man geschrieben und gelesen hat, immer wieder aufzuschlagen und gleichsam die gleiche Speise wiederzukäuen.“ (Quintilian 1975: 603) Vgl. zu dem Topos der *ruminatio* u. a. Dresden 1971; Assmann 1999: 166f; Draaisma 2000: 33f.

²² So wies etwa Aleida Assmann auf die bei Shakespeare auftretende Metapher des vertrockneten Schiffszwiebacks hin, vgl. Assmann 1999: 89. Bereits in Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) werden im ersten Kapitel „Von unnützen Büchern“ gerade diejenigen als „Phantasten“ bezeichnet, die eine große Menge an Büchern anhäufen und daraus wenig Erkenntnisgewinn erzielen. (Brant 2011: 15)

²³ „These being the dangers in the process of humane Reason, the remedies of them all can only proceed from the real, the mechanical, the experimental Philosophy, which has this advantage over the Philosophy of discourse and disputation, that whereas that chiefly aims at the subtlety of its Deductions and Conclusions, without much regard to the first ground-work, which ought to be well laid on the Sense and Memory; so this intends the right ordering of them all, and the making them serviceable to each other. The first thing to be undertaken in this weighty work, is a watchfulness over the failings and an enlargement of the dominion, of the Senses.“ (Hooke 1667: o. S.)

sierung der tradierten Gedächtnisvorstellungen andeutet, finden am Beginn des 18. Jahrhunderts zunehmend auch das Problem des Vergessens einerseits und die daran geknüpfte Idee des systematisierenden Ordners andererseits ihren Niederschlag. So kommt beispielsweise der niederländische Kunsttheoretiker Gérard de Lairese in seiner 1707 erschienenen Abhandlung *Groot schilderboek* in einem Abschnitt, der sich mit der geschickten künstlerischen Darstellung von verschiedenen menschlichen Figuren beschäftigt, auf das Problem eines „kurzen Gedächtnisses“ zu sprechen: Er empfiehlt den Malern, die „kurz von Gedächtnis“ seien, sich ein Notizbuch anzulegen und dort ein Register für die verschiedenen wichtigen Staffagemerkmale zu erstellen. Auf diese Weise sollten Staffagefiguren nach ihrem Geschlecht und ihrem Alter jeweils getrennt „wie in einem Register untereinander“ gesetzt werden, und daneben solle man für jede Kategorie die „passende Kleidung, den Stoff und die Farbe“ vermerken. De Lairese hebt dann hervor, dass das Notizbuch dem wiederholten Nachschlagen diene, vor allem wenn der Maler „an einer Sache arbeitet“.²⁴ In diesem Vorschlag spiegelt sich die zunehmende Akzeptanz des Vergessens sowie ein wachsendes Vertrauen in die Möglichkeit einer in äußere Speicher verlagerten Ordnung, die während des Arbeitens als „gutes Hilfsmittel“ (De Lairese 1712: 221) herangezogen werden kann, ohne dass es dabei auf eine letztlich zu erreichende Verinnerlichung bzw. Anreicherung der inneren Ideen ankommen muss.

Der französische Kunsttheoretiker Roger de Piles, der ohnehin für seine Aufwertung des Kolorits und der damit verbundenen Wirkungsästhetik gegenüber dem klassischen *disegno*-Prinzip bekannt ist,²⁵ entwickelte ähnliche Ideen des Notierens und Systematisierens. Dabei ging es ihm jedoch jenseits der Übertragung weitgehend konventionalisierter Ideen, etwa im Kontext der Staffage, um ein ganz anderes Darstellungsproblem – nämlich das Erfassen von veränderlichen Naturphänomenen, wie etwa den flüchtigen Erscheinungsformen der Wolken. Damit es möglich sei, sich „augenblickliche Gelegenheiten zu Nutze zu machen“ und die veränderliche Licht- und Farbgestalt beim Studium in der Natur festzuhalten, schlägt er dem Maler vor, das Gesehene rasch mit einem Stift zu skizzieren und dann in dieser Skizze „die Hauptstellen durch gewisse Merkmale [zu] bezeichnen, welche unten am Rande erklärt werden können, und welche allenfalls

²⁴ „Voor die geenen nu, welke kort van memorie mogten zyn, zal ik een goed middel aanwyzen om binnen weinig tydts van alle deze dingen meester te worden. Neemt uw zakboek, en schryft het volgende daar in. Oude patroonen en matroonen, getrouwde mannen en vrouwen, jongmans en jonge dochters, jongetjens, meisjens, en kleene kinderen. Zet dezelve als een register onder malkander, en daar nevens ieder zyne toebehoorende kleeding, stof en koleur. Als gy dit nu alzo in uw zakboek geschreeven hebt, zo ziet het dikwils na; voornaamentlyk wanneer gy iets onder handen hebt, het zy met veele of weinige beelden. Van de koleuren kunt gy desgelyks een register maaken, als wit, geel, blaauw, groen, rood, enz. en nevens dezelve dan ieder zyne sorteering of monsterring, gelyk hier voor gemeld is.“ (De Lairese 1712: 221f.) Zu dem von John Locke entwickelten neuen Konzept eines *commonplace book*, das – im Unterschied zu der bei Erasmus beschriebenen Funktion eines Stichwortgebers im Dienste der rhetorischen Ausschmückung – komplexe Wissensbestände systematisieren sollte und so ebenfalls die Unabhängigkeit von der eigenen Gedächtniskraft bzw. das Vergessen ermöglichte, vgl. Yeo 2004.

²⁵ Vgl. hier z.B. Busch 1993: 384ff.

er allein [der Maler, M.V.] verstehen darf. Eine Wolke z. B. kann er A, eine andere B, ein Licht C, einen Berg D, eine Terrasse E, u. s. f. nennen. Bey einem jeglichen, unten am Rande widerholten Buchstaben, kann man hinzu schreiben, diese Sache ist mit der, oder jener Farbe colorirt; oder noch kürzer zu seyn, darf man bloß, blau, roth, violet, grau, oder auch andere, abgekürztere und nur dem bekannte Zeichen setzen, der sich ihrer bedienen will. Allein bey dieser Art zu studiren muß man wissen, daß sie einen geschwinden Gebrauch des Palletts und der Pinsel erfordert, so bald, als man darzu kommen kann; widrigenfalls würden die meisten Dinge, die man aufgezeichnet hatte, dem Gedächtnis in wenig Tagen entfallen. Der Nutzen davon ist auch so groß, daß der Maler, ohne dieses Hülfsmittel, nicht nur eine unzählige Menge überhingehende Schönheiten verliert, sondern auch die übrigen Mittel, wovon wir eben gesprochen, durch seinen Beystand vollkommen werden können, ich will sagen, wenn man sich auch bey ihnen gewisser Kennzeichen und Charaktere bedient.“ (De Piles 1760: 198)

In diesem Vorschlag einer beim Studium in der Natur rasch vorgenommenen Notationstechnik, der auch von anderen Künstlern wie Pierre-Henri de Valenciennes aufgenommen wurde,²⁶ zeigt sich eine an die Kunsttheorie herangetragene, im 18. Jahrhundert sich verdichtende Aufwertung der – mit tradierten Mitteln schwer ‚speicherbaren‘ – Phänomenbeobachtung. Sie erscheint gekoppelt an die sich manifestierende Vorstellung, dass einem bei der Wissensgenerierung unzulänglichen menschlichen Gedächtnis vor allem mit klassifizierenden Ordnungssystemen zu begegnen sei.

In Cozens' kunsttheoretischen Modellen nun werden die Prinzipien einer Systematisierung und Klassifizierung des Sichtbaren zu einer Grundlage der künstlerischen Produktion.²⁷ In seiner *New Method* formuliert er generell die Theorie, dass der Künstler mit fortgeschrittener (Sch)Erfahrung nicht mehr auf landschaftliche Einzelheiten, sondern immer mehr auf die allgemeinen Züge von Landschaft konzentriert sei und diese als „whole compositions“ wahrnehme.²⁸ (Cozens 1997: 14) Diese generellen Ideen des Ganzen und nicht die darzustellende Landschaft in all ihren Details bilden nach Cozens wie erörtert auch den Ausgangspunkt der Bilderzeugung, indem der Maler sich zuallererst im Geiste auf die grundsätzliche Struktur seiner Komposition konzentrieren und dann mit diesem Konzept den *blot* anlegen solle; dieser zeige bereits eine „general disposition“ der Bildidee an bzw. stelle „a crude resemblance of the whole effect of a picture“ dar. (ebd.: 7f.) Wenn Cozens so das der praktischen Ausführung vorangehende geistige Denkbild auf das Entwerfen der allgemeinen Bildstruktur reduziert, dann zieht dies zugleich auch eine an diesen Modus angepasste Vorstellung von den Leistungen des Gedächtnisses mit sich. So

²⁶ Vgl. hier und generell zu der Thematisierung von Wolken in kunsttheoretischen und kunstpraktischen Texten Esmeijer (1977): 138. Vgl. zu der Behandlung von Wolken in der Kunstliteratur auch Busch 2005; Guldin 2006.

²⁷ Zu Cozens' eigener Beschäftigung mit dem flüchtigen Phänomen der Wolken vgl. u.a. Guldin 2009: 24ff.

²⁸ Zu der sich hier andeutenden Rezeption der *general ideas* von John Locke vgl. Cramer 1997: 117ff.

wird es von Cozens lediglich als sinnvoll oder möglich erachtet, die „general ideas of the whole“ im „repository“ des Gedächtnisses abzuspeichern, hingegen zweifelt er an, ob dies bei den „particular parts“ anzustreben ist. (ebd.: 14) Ferner betont er an anderer Stelle, dass es in erster Linie auf die richtige Beurteilung und Ordnung der gespeicherten Ideen ankomme, womit er wiederum das analytische Potenzial des Gedächtnisses gegenüber der reinen Quantität aufwertet.²⁹ Darüber hinaus lässt er aber auch bei den generellen Ideen die Möglichkeit der ausgelagerten Form und damit eine Unvollständigkeit der inneren Speicherung zu: So merkt er bei seiner Anleitung zur Erstellung des *blot* an, dass man für das Entwerfen der generellen Idee die von ihm dem Traktat beigefügten 16 Kompositionsschemata verwenden könne, also just diejenigen, die er, wie oben erwähnt, bereits an anderer Stelle entwickelt hatte. (ebd.: 23) Den zufälligen Strukturen des *blot* kommt hingegen ergänzend die Aufgabe zu, Ideen für die Binnenstrukturen und Querverbindungen des Bildes anzuregen – darunter fallen auch ebenjene bildlichen Einzelheiten, die nach Cozens nicht unbedingt alle im menschlichen Gedächtnis abgespeichert werden können.

Letztlich folgt auch Cozens' Schilderung, wie er zu seiner *blot*-Erfindung kam, selbst dem Prinzip, ein generelles Vorhaben mit Strukturen des Zufälligen zu konfrontieren und dann in einem schrittweise erfolgenden Prozess die Ausarbeitung vorzunehmen: Cozens hebt hervor, dass er den ersten *blot* – und damit den Ursprung seiner Methodenfindung – zufällig während eines Gespräches mit einem Schüler erzeugt habe; erst daraufhin auf die Möglichkeiten dieser Zufallsformen aufmerksam geworden, habe er dann bewusst in einem weiteren Schritt begonnen, einen *blot* als Hilfsmittel anzulegen und ihn seinem Schüler als Grundlage vorzulegen. (ebd.: 4f.) Bemerkenswert ist nun im Zusammenhang der halb unbewussten, vom Zufall mit geprägten Entstehung des ersten Flecks, dass Cozens mit seinem Schüler gerade über die Art einer guten *inventio* jenseits eines bloßen Kopierens alter Meister („an original composition of landscape, in contradistinction to copying“, ebd.: 4) diskutiert habe – damit geht auch auf der Metaebene der Methodenerzeugung eine *general idea* der halb zufälligen Entstehung des *blot* voraus. Der anschließende Verweis auf Leonardo, auf dessen Methode Cozens erst im Nachhinein gestoßen sei, veranschaulicht wiederum deutlich, dass das Kopieren auch auf methodischer Ebene nicht umgesetzt wird, ältere Prinzipien jedoch zugleich noch als rückwirkende Legitimation von Bedeutung sind.³⁰

Generell aber markiert Cozens' Methode der zufälligen Entwurfsstrukturen auf der Basis einer zuvor im Geiste angelegten allgemeinen Kompositions Idee im Hinblick auf die sich wandelnden Parameter von Speicher- und Wissenssystemen eine Weiterentwicklung dessen, was sich in

²⁹ So macht Cozens als eine der zentralen Ursachen für eine schlechte Bildkomposition die „incapacity of distinguishing and connecting ideas so treasured up“ verantwortlich. (Cozens 1997: 2)

³⁰ Letzteren Aspekt der Verbindung von Zufall und anschließender Legitimation nennt Lebensztejn „la double origine de la tache“. (Lebensztejn 1990: 116)

den zunehmend unterhöhlten kunsttheoretischen Regelwerken um 1700 erst zögerlich andeutet. So können seine Bestrebungen, einen Katalog an prinzipiellen, grundlegenden Kompositionsformen zu schaffen, nicht allein als Kritik an einem zu ausgeweiteten Kopieren alter Meister gelesen werden, sondern auch als ein damit verbundener Versuch, das (erkannte) Problem einer zu ausgeweiteten Abspeicherung von Ideen durch auslagernde Ordnungskriterien zu lösen. Es mag sich hier andeuten, dass die für die Kunsttheorie lange Zeit grundlegende Vorstellung eines weitgehend austarierten Zusammenwirkens von Imagination, Verstand und Gedächtnis, die bei Van Hoogstraten noch weitgehend Gültigkeit besaß, aus dem tradierten Gleichgewicht gerät. Vergessen, Ordnen und Wiedererkennen gewinnen für die Funktionen der *memoria* an Bedeutung; die Imagination wiederum kann in eine aktivere und vom Speichergedächtnis unabhängige Auseinandersetzung mit den Formen des Zufalls treten.

Leerstellen der Betrachtung

Das eingangs erwähnte Landschaftsgemälde Van Goyens (Abb. 3) lässt die von Van Hoogstraten für den Maler geltend gemachte Grundlegung eines „Chaos der Farben“ durchaus nachvollziehen. So ist die gesamte Landschaft von einem grundierenden tonalen Braungrau geprägt, aus dem auch weitere Details wie der Zaun oder die kargen Bäume herausgeschöpft zu sein scheinen.³¹ Doch auch jenseits der Bezugnahme zu dieser später entstandenen kunsttheoretischen Anekdote deutet sich in der Wahl und der Kombination dieser Motive ein ambivalentes, spannungsgeladenes Verhältnis gegenüber klassischen Konzepten der *inventio* an. So scheint Van Goyen Bildregeln, die in vielen kunsttheoretischen Traktaten mit dem Fokus auf die höhere Gattung der Historienmalerei tradiert wurden, in einer neuartigen Weise auf die Landschaftsmalerei zu übertragen. In den Abhandlungen von Van Hoogstraten, Van Mander und Junius wurde etwa im Sinne einer rhetorisch basierten überzeugenden Wirkung auf den Betrachter immer wieder die richtige Dramatisierung der zentralen narrativen Bildszene gefordert und dabei zum Beispiel auf die Effekte von Licht und Schatten sowie einer gut positionierten Staffage verwiesen, die die dargestellte Historie besonders hervorheben sollten – sodass die Stärke der *inventio* für den Betrachter einsehbar werden konnte.³² Vor diesem Hintergrund konnte ein Gemälde wie Van Goyens *Dünen-*

³¹ Van Goyen fertigte zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens wohl generell keine grundierenden Vorzeichnungen mehr an und lotete stattdessen in den meisten seiner Gemälde umso stärker die Materialität der Farbe aus; oftmals ließ er auch die Holzmaserung des Bildträgers noch durchscheinen. (Vgl. Nicolaisen 2004: 37)

³² So hebt Van Hoogstraten hervor: „Wir wollen gern zugeben, dass Dinge, die stark im Licht und weit vorn gemalt sind, das Auge des Betrachters gewaltig auf sich ziehen und dass braune Schatten den Dingen viele Möglichkeiten nehmen.“ „Wy zullen gaerne bekennen, dat dingen sterk in 't licht, en vooraen geschildert zijnde, het ooge des aenschouwers geweldich tot zich trekken, en dat de bruine schaduwten de dingen veel van hun vermogen

landschaft überraschen, indem derartige Kompositionsmittel ohne eine Historienszene im Rahmen einer Landschaft eingesetzt sind: So kann der Effekt des stark beleuchteten zentralen Dünengipfels mit den dort positionierten Figuren beim seherfahrenden Betrachter des 17. Jahrhunderts zunächst die Erwartung einer Historienschilderung erwecken; jedoch wird dieser Eindruck ‚lediglich‘ mit einer Ansicht konfrontiert, in der einige Menschen in den Dünen stehen und das Land betrachten. Mit einer derartigen Übertragung von konventionalisierten Ausdrucksmitteln der zeitgenössischen Historienmalerei wird der Betrachter angeregt, die dargestellte Landschaftszene stärker mit den wirkungsästhetischen bzw. rhetorisch motivierten Gesichtspunkten der *inventio* zu beurteilen. Sein Blick wird dabei auf das historisierende Potenzial einer Landschaft gelenkt, die jenseits der klassischen Bildtradition bereits um 1600 zu einem Schauplatz der politischen Geschichte stilisiert wurde. So dürften einige von Van Goyens Rezipienten mit den identitätsstiftenden Bild- und Textformeln der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts vertraut gewesen sein, in denen auch der holländischen Landschaft ein wichtiger Stellenwert zukam. In propagandistischen Pamphletillustrationen wurden etwa Dünen- bzw. Küstenmotive zeichnerhaft eingesetzt, um das aufständische Gebiet der nördlichen Niederlande als eine politische Einheit gegenüber dem habsburgischen Herrschaftsverband zu markieren; Chroniken und Gedichte wirkten wiederum an dem Vorstellungsbild mit, dass die einheimische Landschaft einen bedeutsamen Schauplatz der ruhmreichen holländischen Vergangenheit darstellte und folglich die Erinnerung an die politische Tradition eines starken und unabhängigen Landes wachrief. Ein Chronist beispielsweise nimmt in seiner 1628 erschienenen Haarlemer Stadtgeschichte das lokale Dünengebiet zum Anlass, um an das siegreiche Ereignis einer mittelalterlichen Stadtverteidigung zu erinnern, die an diesem Ort stattgefunden habe; dabei suggeriert er, dass allein der Anblick der Dünen selbst dieses Ereignis kollektiv in Erinnerung rufe.³³ (Ampzing 1628: 74f.)

Van Goyens Kompositionen knüpfen an diese *Topoi* an, indem sie die Dünenlandschaft durch eine starke motivische Zuspitzung ganz ins Zentrum des Bildes rücken. Dabei geht es nicht darum, analog zu einer klassischen Historienszene in die Landschaft die Schilderung eines Geschehens tatsächlich einzubetten. Vielmehr wird lediglich das Schauen auf die Landschaft in Szene gesetzt – einmal durch die beschriebenen Licht-Schatten-Effekte in der zentralen mittigen Szene und zudem auch durch die Wiederholung des Motivs schauender Menschen im Bildhintergrund, wobei die Dimension der Landschaftsbetrachtung hier zudem dadurch hervorgehoben

ontrooven.“ (Van Hoogstraten 1969: 306f.) In ähnlicher Weise äußert sich auch Franciscus Junius in seiner Abhandlung *De Schilder-Konst der Oude*. „Also sehen wir, dass die Künstler in ihren Werken allenthalben einige Schatten oder Vertiefungen anlegen, damit dasjenige, das in ihren Gemälden betont ist, mit mehr Kraft heraussticht und die Augen der Betrachter selbst auch außerhalb des Bildes zu treffen scheint.“ „Dus sien wy dat de Konsteners allenthalven in haere wercken eenighe schaduwten ofte verdiepinghen te passe brenghen, ten eynde dat het gheene ‘t welck in haere Schilderyen verhooght is, met meerder kracht moght uytsteken en d’oogen der aenschouwers selfs ook buyten het tafereel soude schijnen t’ontmoeten.“ (Junius 1641: 264)

³³ Vgl. zu diesen diversen politisierenden Kontexten von Dünenlandschaft u.a. Volmert 2008; Volmert 2011.

wird, dass das Landschaftspanorama durch die Figuren auf dem Gipfel nur angedeutet, aber nicht dem Betrachter gezeigt wird. Auf diese Weise wird gerade durch die effektvollen Leerstellen im Bild als den ‚gedachten Scharniere[n]‘ der Darstellungsperspektiven³⁴ der Bildbetrachter ange-regt, sich mit der piktoralen Argumentation des Schauens auf Landschaft selbst auseinanderzu-setzen und die damit verbundenen politischen Kontexte als kollektives Wissen zu imaginieren. Aus dieser Perspektive offenbart das Bild eine mit rhetorischen Mitteln angestrebte Überzeu-gungskraft einer *inventio*, die zugleich aber durch eine Dynamisierung der Funktionen von *memoria* und Imagination geprägt ist: Denn anstelle einer im Bild fixierten narrativen Schilderung eines spezifischen Ereignisses wird mit der Thematisierung des Schauens das semantische Potenzial der Landschaft ausgelotet, um kollektives Erinnern selbst im Bild als einen aktiven Vorgang zu präsentieren und somit beim Betrachter herauszufordern. Das von Van Hoogstraten für die Bil-derzeugung Van Goyens diskutierte Schöpfen der Motive aus dem „Chaos der Farben“ findet sein Äquivalent in einer dynamisch angelegten Rezeption des Bildes, indem Prozesse kollektiven Sehens und Erinnerns selbst als ein imaginatives Schöpfen aus der Landschaft thematisiert wer-den.

Cozens' Landschaft *Before Storm* hingegen weist dem Betrachter eine veränderte Rolle zu. Denn seine Darstellung distanziiert sich, indem sie den Betrachter zu negieren vorgibt, noch stär-ker von dem tradierten Duktus der rhetorischen Überzeugungskraft. Wie eingangs diskutiert, schildert das Bild keinen mit den Landschaftsgemälden des 17. Jahrhunderts vergleichbaren kompositorischen Anschluss an den Betrachtterraum. Der Betrachter kann Landschaft weniger als einen narrativen Raum denn als prinzipielle Kompositionsmöglichkeit verschiedener Land-schaftssegmente denken. Dies impliziert eine Rezeption, bei der es weniger um ein – wenn auch im 17. Jahrhundert bereits dynamisiertes – Offenlegen von komplexen gespeicherten Land-schaftsideen geht. Vielmehr ist der Betrachter nun herausgefordert, die klassifikatorisch relevan-ten *general parts* als ein prinzipielles Gerüst landschaftlicher Komposition objektiv sehen zu lernen.

Literaturverzeichnis

- Ampzing, S. van (1628). *Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Haarlem: Adriaen Rooman.
 Aristoteles (2004). *De memoria et reminiscencia*, übers. u. komment. v. R.A.H. King, Berlin: Akademie Verlag.
 Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Mün-chen: C.H. Beck.

³⁴ Kemp 1985: 261. Kemp zitiert hier wiederum direkt aus Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens*, München: Wilhelm Fink: 284.

- Bender, J./Wellbery, D.E. (1990). Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric. In: Bender, J./Wellbery, D.E. (Hrsg.). *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford, CA: Stanford University Press: 3–39.
- Berns, J.J. (1993). Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung. In: Berns, J.J./Neuber, W. (Hrsg.). *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen: Niemeyer: 35–72.
- Berns, J.J./Neuber, W. (1993). Mnemonik zwischen Renaissance und Aufklärung. Ein Ausblick. In: Berns, J.J./Neuber, W. (Hrsg.). *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen: Niemeyer: 373–385.
- Blanc, J. (2008). *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern: Peter Lang.
- Brant, S. (2011). *Das Narrenschiff* (1. Ausg. Basel 1494), übers. v. H. A. Junghans, Hamburg: Tredition.
- Brune, J. de (1657). *Banquet-werk van goede gedachten*, Middelburg: Jaques Fierens.
- Busch, W. (1993). *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: C.H. Beck.
- Busch, W. (1995). Alexander Cozens' „blot“-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft. In: Wunderlich, H. (Hrsg.). „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Heidelberg: C. Winter: 209–228.
- Busch, W. (2005). Die Wolken: protestantisch und abstrakt. Theoretische und praktische Empfehlungen zum Himmelmalen. In: Spielmann, H./Westheider, O. (Hrsg.). *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, München: Hirmer Verlag: 24–31.
- Cozens, A. (1997). *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Neudruck, hrsg. v. M. Marqusee, London: Paddington Press.
- Cramer, C. A. (1997). Alexander Cozen's "New Method": The Blot and General Nature. In: *The Art Bulletin* 79, 1: 112–129.
- Damisch, H. (1972). *Théorie du nuage de Giotto à Cézanne. Pour une histoire de la peinture*, Paris: Seuil.
- Draaisma, D. (2000). *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dresden, S. (1971). Het herkauwen van teksten. In: *Forum der Letteren* 12: 142–172.
- Ernst, U. (2000). Memoria und ars memorativa in der Tradition der Enzyklopädie. Von Plinius zur Encyclopédie française. In: Berns, J.J./Neuber, W. (Hrsg.). *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wien: Böhlau: 109–168.
- Esmeijer, A. C. (1977). Cloudscapes in Theory and Practice. In: *Simiolus* 9: 123–148.
- Gamboni, D. (1999). „Fabrication of Accidents“: Factura and Chance in Nineteenth-Century Art. In: *RES: Anthropology and Aesthetics* 36: 205–225.
- Gamboni, D. (2002). *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London: Reaktion Books.
- Gombrich, E. H. (1959). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford: Phaidron.
- Gormans, A. (2008). „Das Medium ist die Botschaft“. *Theatra als Bühnen des wissenschaftlichen Selbstverständnisses*. In: *Metaphorik.de* 14: 21–53, <http://www.metaphorik.de/14/Gormans.pdf>
- Grunert, F. (2005). Die Marginalisierung des Gedächtnisses und die Kreativität der Erinnerung. Zur Gedächtnistheorie der deutschen Aufklärungsphilosophie. In: Oesterle, G. (Hrsg.). *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 29–52.
- Guldin, R. (2006). *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Guldin, R. (2009). *Wolkenformationen [...] aus dem Dunst der Möglichkeiten. Zur nubigenen Einbildungskraft*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Hoogstraten, S. van (1969). *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (1. Ausg. Rotterdam 1678), fotografischer Neudruck, o.O.: Davaco Publishers.
- Hooke, R. (1667). *Micrographia: Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries Thereupon*, London: James Allestry.
- Houbraken, A. (1976). *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718–1721, Fotografischer Neudruck, Amsterdam: B.M. Israël.

- Janson, H. W. (1961). The 'Image Made by Chance' in Renaissance Thought. In: Meiss, M. (Hrsg.). *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 Bde., Bd. 1, New York: New York University Press: 254–266.
- Jaumann, H. (1993). Memoria in der Auseinandersetzung zwischen *érudition* und science im 17. Jahrhundert. In: Berns, J.J./Neuber, W. (Hrsg.). *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen: Niemeyer: 286–296.
- Junius, F. (1641). *De Schilder-Konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*, Middelburg: Z. Roman.
- Junod, P. (2001). Vom „componimento inculto“ Leonardos zum „œil sauvage“ von André Breton. In: Graevenitz, G. van et al. (Hrsg.). *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen: Gunter Narr Verlag: 133–146.
- Kemp, W. (1985). Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Kemp, W. (Hrsg.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: DuMont: 253–278.
- Lairesse, G. de (1712). *Groot schilderboek* (1. Ausg. Amsterdam 1707), Amsterdam: Henri Desbordes.
- Lebensztejn, J.-C. (1990). *L'art de la tache. Introduction à la „Nouvelle méthode“ d'Alexander Cozens*, Montélimar: Editions du Limon.
- Lemaître, H. (1955). *Le paysage anglais à l'aquarelle, 1760–1851*, Paris: Bordas.
- Löhr, W.-D. (2008). Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. *Ritratto, disegno und fantasia als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento*. In: *Das Mittelalter* 13, 1: 148–179.
- Mander, K. van (1969). *Het schilder-boeck* (1. Ausg. Haarlem 1604), fotografischer Neudruck, Utrecht: Davaco Publishers.
- Nicolaisen, J. (2004). Chaos unentwirrbarer Farben. Künstlerische Handschrift als Ausdruck von Subjektivität in der niederländischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. In: Luckow, D. (Hrsg.). *Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*, Kiel: Kunsthalle zu Kiel: 34–40.
- Piles, R. de (1760). *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen* (1. Ausgabe Paris 1708), Leipzig: Johann Gottfried Dyck.
- Quintilian (1975). *Institutio Oratoria*, hrsg. u. übers. v. H. Rahn, 2 Bde., Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reisch, G. (1508). *Margarita philosophica cum additionibus novis* (1. Ausg. Freiburg 1503), Basel: M. Furter & J. Schott.
- Schneemann, P./Schneemann, S. (2008). Übergänge. Der kunsthistorische Blick auf Traditionen künstlerischer Problemstellungen. In: Frey, Tony et al. (Hrsg.). *Alois Lichtsteiner*, Bern: Verlag Galerie Kornfeld: 60–67.
- Sloan, K. (1986). *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven/London: Yale University Press.
- Stafford, B. M. (1984). Characters in Stones, Marks on Paper: Enlightenment Discourse on Natural and Artificial Taches. In: *Art Journal*, XLIV, 3: 233–240.
- Swan, C. (2005). *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge MA: Cambridge University Press.
- Taylor-Peirce, D. (2003). Time, Soul, Memory. Robert Hooke's „Lecture explicating the Memory, and how we come by the notion of Time“, http://www.she-philosopher.com/PDFs/hooke_tsm.pdf
- Vinci, L. da (1786). *Praktisches Werk von der Malerey* (1. Ausgabe Paris 1651), übers. v. Johann Georg Böhm, Nürnberg: Weigel u. Schneider.
- Volmert, M. (2008). Landschaftszeichen. Bildsemiosen in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. In: Butter, M. et al. (Hrsg.). *Zeichen der Zeit. Interdisziplinäre Perspektiven zur Semiotik*, Frankfurt/Main: Peter Lang: 125–141.
- Volmert, M. (2011). Garten und Grenze. Konstruktionen holländischer Identität in Dünenlandschaften des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Krüger, M./Woldt, I. (Hrsg.). *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftung und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Berlin: Akademie Verlag 2011: 325–344.
- Weltzien, F. (2006). Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung. In: *Sonderforschungsbereich 626* (Hrsg.). *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/weltzien.pdf
- Weltzien, F. (2011). Fleck – Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksographie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Weststeijn, T. (2008). *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Yates, F.A. (1966). *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press.
- Yeo, R. (2004). *A Philosopher and his Notebooks: John Locke (1632–1704) on Memory and Information*. Professorial Lecture, Delivered at Griffith University, Nathan Campus, 20 May 2004, <http://www.griffith.edu.au/?a=314668>