

1630

Th. 1630

**Die Malerei und ihr ,Material'
Aufgaben und Ästhetik der Handbücher für
Künstler und Amateure in England
ca. 1780-1850**

Thèse présentée à la Faculté
des lettres et sciences humaines de
l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par
Thomas Schmutz

juin 2002

Sous la direction du
Prof. Pascal Griener

Thomas Schmutz
Sulgenrain 10
3007 Bern



Imprimatur

La Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de

M. Pascal Griener	directeur de thèse professeur d'histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel
M. John Gage	professeur émérite d'histoire de l'art, Université de Cambridge (UK)
M. Oskar Bätschmann	professeur d'histoire de l'art à l'Université de Berne

autorise l'impression de la thèse présentée par M. Thomas Schmutz en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 16 mai 2002

Le doyen

Philippe Terrier

Dank

Die vorliegende Arbeit entstand während meiner Assistenzzeit am Institut d'Histoire de l'Art der Universität Neuenburg. Dem Direktor des Instituts, Prof. Pascal Griener, gilt mein aufrichtigster Dank. Neben den Aufgaben in Forschung und Lehre lies er mir mit seltener Selbstverständlichkeit genügend Zeit, eigene Ideen zu entwickeln und meine Dissertation zu verfassen.

Kompetente und unkomplizierte Unterstützung erfuhr ich von meinen beiden externen Experten. Prof. Oskar Bätschmann rief mir in kritischen Situationen die zeitlichen und inhaltlichen Leitblenden meines Forschungsprojektes auf sanfte aber klare Weise in Erinnerung. Prof. John Gage war mir während meines Forschungsaufenthaltes in Cambridge (UK) in wichtigen Momenten ein stimulierender Gesprächspartner und Ratgeber.

Mein weiterer Dank gilt einer grossen Zahl an dieser Stelle nicht namentlich genannten Kolleginnen und Kollegen in der Schweiz, in England und den USA, die sich immer wieder für meine Arbeit interessiert haben und mir bereitwillig Auskunft gaben über ihre eigenen Forschungen. In diesem Sinne sei auch den zahlreichen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Yale Center for British Art (New Haven), des Hamilton Kerr Institute (University of Cambridge), der New British Library at St. Pancras, des Paul Mellon Centre for Studies in British Art, des Courtauld Institute of Art, der Archives of American Art (Smithsonian Institution), der Bibliothèque Publique et Universitaire in Neuenburg und der National Art Library (Victoria & Albert Museum) herzlichst gedankt für ihre kompetente Unterstützung. Stipendien des Swiss American Cultural Exchange Council, des Paul Mellon Centre for Studies in British Art und des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung ermöglichten Forschungsaufenthalte in England und an der amerikanischen Ostküste.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Die Rationalisierung der Farbe.....	1
2. Steigerungen maltechnischer Kompetenz.....	16
2.1 Mythische Pigmente.....	16
2.2 Erfindungen und Entdeckungen.....	34
2.3 Der Künstler: Zwischen Anpassung und Verweigerung.....	67
3. Ästhetik der Didaktik.....	84
3.1 Farbtheorien und ihre Visualisierung.....	84
3.2 Form und Illustration der Handbücher.....	121
3.3 Simulierte Ateliers.....	146
4. Anleitung und Ausführung.....	161
4.1 ‚Bilder‘ der Palette.....	161
4.2 Ausbildungslücken: Vom Handbuch zum Atelier.....	171
4.3 Technisches Wissen und künstlerisches Selbstverständnis.....	190
5. Kunstgeschichte im Handbuch.....	207
5.1 Die Entstehung einer literarischen Gattung.....	207
5.2 Geschichte der Kunst und Künstler als Kontext.....	228
5.2.1 George Fields <i>Chromatography</i> (1835): Geschichte als Rahmen.....	228
5.2.2 Theodore Henry Fieldings <i>On Painting in Oil and Water Colours</i> (1834): Alte Meister als Vorbilder.....	236
5.2.3 John Burnets <i>Practical Hints on Colour in Painting</i> (1827): Formale Analysen der künstlerischen Praxis...	250
5.3 Popularisierung.....	261
6. Eine verhinderte Gattung kunethistorischer Literatur...	288
7. Bibliographie.....	306
8. Abbildungsverzeichnis.....	388
9. Abbildungen.....	402

1. Einleitung: Die Rationalisierung der Farbe

In den Reisetagebüchern des englischen Malers John Russell (1745-1806) findet sich für den 20. August 1799 die Zeichnung eines beschrifteten Farbendreiecks (Abb. 1).¹ Die drei Spitzen markieren die Primärfarben Rot, Blau und Gelb. Die Seiten, jeweils durch eine punktierte Linie mit den gegenüberliegenden Ecken verbunden, stehen für die unzähligen Abstufungen von Mischungen jener drei Farbtöne, die aus jeweils zwei Primärfarben entstehen und als die Sekundärfarben Orange, Grün und Purpur bezeichnet werden.² Die kleine Skizze entstand nach einem Gespräch, das Russell mit einem gewissen Mister Hay führte.³ Russells kommentierende Worte belegen, dass die Darstellung der Verhältnisse zwischen den Primär- und

¹ John Russell, *Journal of a Visit to Leeds, York, Burleigh, Tadcaster, 1799 Aug 27 - 1799 Nov 24*, National Art Library, Manuscript, MSL/1929/605-612, pp. 5-8. Vgl. auch John Russell, *Diaries, 1766-1802*, National Art Library, Manuscript, MSL/1929/632B. John Russell pflegte vielfältigste Interessen. Er widmete sich zum Beispiel der astronomischen Erforschung des Mondes. Vgl. Russell 1797 und Russell 1809. Seine besondere Aufmerksamkeit galt jedoch der Portraitalerei in Pastell. Er verfasste ein Zeichenhandbuch mit dem Titel *Elements of painting with crayons*, das unter anderem auf einem von Russell entdeckten Rezept zur Herstellung von Bleistiften basierte. Vgl. Russell 1772; Russell 1884. Allgemein zu John Russell vgl. Rhodes 1986; Williamson 1894. Betreffend seine Gemälde vgl. den Manuskriptkatalog in der National Art Library, Webb 1910-1918.

² Zu den für die Kunstgeschichte relevanten Erkenntnissen im Bereich der Farbtheorie und der Farbenlehre vgl. folgende Übersichtswerke: Birren 1965; Birren 1973; Gage 1993; Gage 1999; Chevreul Katalog 1997; Roque 1997 (2); Dittmann 1987; Matile 1979; Silvestrini/Stromer/Fischer 1998 und aus dem Bereich der Quellenliteratur Runge 1810; Goethe 1810. Zum Verständnis der Farbpraxis und im speziellen der Theorie von Goethe vgl. Proskauer 1968. Und allgemein Schmatz/Zobering 1995.

³ Es handelt sich nicht um den bekannten Farbenchemiker David Ramsay Hay, was alleine schon die Lebensdaten von John Russell (1745-1805) und David Ramsay Hay (1798-1866) ausschliessen. David Ramsay Hay publizierte eine Reihe von wichtigen Schriften zur Systematik der Farbe und ihrer

Sekundärfarben für Russell neu und in Form der visuellen Gedächtnisstütze als Dreieck ungewohnt war.⁴ Der Tagebucheintrag dokumentiert eine individuelle Begebenheit, die aufzeigt, wie ein Maler die Farben als rationales System zu erfassen versuchte. Praxis und Theorie überlagerten sich, was Russells abschliessender Satz zu seiner Skizze illustriert, wo er bemerkte, dass die gegenüberliegenden Farben im Dreieck sich zerstörten. Er hatte die additive Mischung der Pigmente vor Augen, wie sie auf der Palette der Maler geschah, und nicht die subtraktive Mischung des Lichtes.⁵

Barbara Whitney Keyser hielt in ihrer unpublizierten Arbeit *Victorian Chromatics* fest, dass sich die Stellung der Farbe zwischen 1780 und 1850 wesentlich veränderte.⁶ Von einem nur sehr schwer vermittelbaren Aspekt der Kunsttheorie habe sich die Beschäftigung mit Farbe zu einem kanonischen System

Verwendung für die Innendekoration. Vgl. Hay 1836; Hay 1851; Hay 1846; Hay 1849 (1); Hay 1849 (2); Hay 1852; Hay 1856; Hay 1867.

⁴ Russell schrieb: 'In the carriage Mr Hay communicated to me the remarks which Dr. Milner the Dean of Carlisle had made to him upon colours which were curious and well worth attention the diagram which follows will help the memory to action [upon?] some of the observations at least.' John Russell, *Journal of a Visit to Leeds, York, Burleigh, Tadcaster*, 1799 Aug 27 - 1799 Nov 24, National Art Library, Manuscript, MSL/1929/605-612, pp. 7, 8. Für die Publikation *Theory and Practice of Landscape Gardening*, erschienen 1803, des Landschaftsgartenpezialisten Humphrey Repton schrieb Dr. Milner, der Dean von Carlisle, einen Aufsatz mit dem Titel *Theory of Colours and Shadows*. In diesem Aufsatz bemerkte Milner, dass Repton die Gepflogenheit hatte, ein Farbdreieck als Gedächtnisstütze zu verwenden. Es handelt sich um diese Beobachtungen, die Hay Russell auf dessen gemeinsamer Reise mitteilte. Vgl. Gage 1993, pp. 172, 173.

⁵ John Russell, *Journal of a Visit to Leeds, York, Burleigh, Tadcaster*, 1799 Aug 27 - 1799 Nov 24, National Art Library, Manuscript, MSL/1929/605-612, pp. 7, 8.

⁶ Keyser 1992, p. 6. Keyser's Arbeit ist eine umfangreiche Studie, die auf mehrere Problemfelder der Farbtheorie im 19. Jahrhundert eingeht. Viele spannende Fragestellungen handelte sie Ansatzweise ab. Sie ging von

entwickelt.⁷ Diese Behauptung ist von doppeltem Interesse: Zum einen stützen sich die meisten Illustrationen von Farbharmonien auf den Kontrast der Komplementärfarben und schufen somit ein visuelles Modell, auf dem bis heute die meisten farbtheoretischen Ansätze aufbauen. Zum anderen trug die Entwicklung neuer Farbstoffe wesentlich zur vereinfachten Anwendung theoretischer Vorgaben bei.⁸ Als die Werkstoffe den theoretischen Idealvorstellungen qualitativ näher kamen, ergaben sich neue malerische Möglichkeiten, die im Besonderen den Markt der Amateurmaler stimulierte.⁹ Neben der einschneidenden Änderung der Produktionsbedingungen der Pigmente zwischen 1780 und 1850 erfuhr auch der Farbdruck

einer vollständigen, chronologischen Aufstellung aller farbtheoretischen Ansätze aus.

⁷ Keyser 1992, p. 6. Vgl. Gage 1983; Gage 1990; Cunningham/Jardine 1990. Siehe auch Kemp 1990, pp. 292-306. Eine Reihe bemerkenswerter Publikationen zur Farbe erschien in dieser Zeitspanne. Die wichtigsten sind (unter besonderer Berücksichtigung des englischsprachigen Raumes): Schiffermüller 1772; Lambert 1772; Sowerby 1809; Hayter 1830; Hay 1836; Hay 1846; Hay 1849 (1); Hay 1851; Hay 1867; Jones 1856; Chevreul 1839 und die engl. Übersetzung Chevreul 1854; Goethe 1810; Runge 1810. Weitere Nachweise vgl. Keyser 1992, insbesondere ihre ausführliche Bibliographie, pp. 280-295.

⁸ Zur Entwicklung synthetischer Farbstoffe und zur Entdeckung neuer Pigmente vgl. Feller 1986; Roy 1993; West Fitzhugh 1997. Taylor 1887; Townsend/Carlyle/Khandekar/Woodcock 1993; Harley 1970; Harrison 1957.

⁹ Zur Erforschung des Typus des Amateurmaler vgl. insbesondere Clarke 1981. Von grosser Bedeutung ist die Doktorarbeit von Kimberly Mae Sloan und ihr Katalog über diese Thematik, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im British Museum erschienen ist. Vgl. Sloan 1986; Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000. Ansonsten lässt die Erforschung dieses Gebietes eine kohärente Systematik vermissen. Vereinzelt bemerkenswerte Artikel erlauben dennoch die Problematik in ihren wichtigsten Aspekten zu erschliessen. Vgl. insbesondere betreffend die Unterscheidung *professional artist/amateur artist/non-professional artist*: Llewellyn 1978; Seymour Katalog 1986; Adams 1980; Saunders 1982; Levine 1986; Guentner 1993; Hind 1992 und zur historischen Konstruktion des Übergangs zwischen diesen beiden Typen auch: Howard 1992. Zur Bedeutung des *lady amateur* vgl. Irwin 1974. Für die Bedeutung in Frankreich vgl. Olivier 1976. Das Konzept des *amateur artist* fand unter anderen in den englischen Kolonien weite Verbreitung: Archer 1988; Women Painters in Canada Katalog 1975; Head 1980.

gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts wesentliche Verbesserungen.¹⁰ Es sind diese historischen Rahmenbedingungen, welche die Handbücher für Künstler und Amateure zu einer Schlüsselkategorie kunsthistorischer Quellenliteratur dieser Periode machen.¹¹ Der wichtigste Beitrag zur Erforschung dieser Literaturgattung legte 1991 Leslie Carlyle vor. In ihrer lange Zeit unpublizierten Doktorarbeit *A Critical Analysis of Artists' Handbooks, Manuals and Treatises on Oil Painting Published in Britain Between 1800-1900: with reference to selected eighteenth century sources*, befragte sie aus der Sicht der Restauratorin die Quellen zur Ölmalerei bezüglich der technischen Eigenschaften der Malmaterialien.¹² In der

¹⁰ Vgl. Foley 1977; Color Printing Katalog 1978; Color Printing Katalog 1996; Gascoigne 1997. Siehe auch Anmerkung 346.

¹¹ Zum Begriff des Künstlerhandbuches und den terminologischen Problemen siehe Schiessl 1989 insb. das Inhaltsverzeichnis pp. 11-57. Handbücher werden als nützliche Quellen für das Verständnis von Künstlermaterialien (Werkstoffen der Malerei) und Maltechniken anerkannt. Es sind im besonderen die Restauratoren, die sich dieser Literatur angenommen haben und sie je nach den anfallenden konservatorischen Problemen um ihre wissenschaftliche Erschliessung kümmern, wobei weiterführende Forschungsarbeiten meistens aus Restaurierungsprojekten hervorgehen. Eingehende Forschung auf diesem Gebiet führte Ann Massing durch. Vgl. Massing 1990; Massing 1993; Massing 1995. Leslie Carlyle beschäftigte sich eingehend mit den englischen Handbüchern, wobei ihre Fragestellungen die Erkenntnisinteressen der Restaurierung spiegeln. Vgl. Carlyle 1991; Carlyle 2001; Siehe auch die spezifischen Studien von Talley, die sich mit Bardwells Traktat (Bardwell 1756) beschäftigten, Talley/Groen 1975; Talley 1976-78; Talley 1981. Einzige umfangreichere Studie, die sich mit verschiedensten Fragestellungen die Handbücher und deren Kontext betreffend auseinandersetzte, ist Bermingham 2000.

¹² Carlyle 2001. Dem Hauptteil ihrer Arbeit ist eine Einleitung vorangestellt, die sich grundsätzlichen Fragen zu diesem weitreichenden Quellenmaterial widmet. Ein abschliessendes Kapitel beschäftigt sich mit der *Durability of Nineteenth Century Paintings*. Obwohl die Arbeit von Carlyle lange nicht in publizierter Form vorlag, waren in zahlreichen Bibliotheken von Restaurierungsinstituten kodierte Exemplare zugänglich. Sie bildeten insbesondere an englischen Instituten (Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge; Courtauld Institute, University of London) einen wichtigen Ausgangspunkt für weitere Forschungen und dienten als Referenz. Leslie Carlyle ist Restauratorin (painting

Einleitung und im Schlusskapitel lässt Carlyle anklingen, dass der vorliegende Untersuchungsgegenstand insbesondere auch kunsthistorischen Fragestellungen Platz bietet.¹³

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich nicht auf eine künstlerische Technik. Dies würde in einem weitgehend brachliegenden Forschungsfeld den Blick auf unerwartete Zusammenhänge verstellen. Nicht nur in der Verwendung derselben Pigmente, sondern auch bezüglich kompositorischer und gattungsspezifischer Probleme sind im Besonderen die Ölmalerei und die Wasserfarbenmalerei in den Handbüchern miteinander verknüpft. Die Frage nach den Aufgaben und der Ästhetik der Mal- und Farbhandbücher für Künstler und Amateure sowie die Frage nach den Absichten ihrer Autoren begrenzen ein Forschungsfeld, dem die vorliegende Arbeit gewidmet ist.

Roger de Piles' Publikation *Les premiers elements de la peinture pratique* steht am Anfang der Entwicklung der Handbücher für Künstler und Amateure zu einer eigenständigen Literaturgattung.¹⁴ Während in Frankreich die Zahl dieser Handbücher langsam aber kontinuierlich anstieg, erlebten sie in England im ausgehenden 18. und in der ersten Hälfte des 19.

conservator) am Canadian Conservation Institute. Ihre Arbeit entstand während eines dreijährigen Forschungsaufenthaltes an verschiedenen Institutionen in London und führte zu einer Reihe weiterer Publikationen, die sich direkt oder indirekt mit den Handbüchern als Quellen beschäftigen: Vgl. Carlyle 1988; Carlyle 1990 (1); Carlyle 1990 (2); Carlyle 1995 (1); Carlyle 1995 (2); Carlyle 1996; Carlyle 1998.

¹³ Carlyle 2001, pp. 1-19. Vgl. dazu auch die Darlegungen in Carlyle 1995 (1) und Carlyle 1998.

¹⁴ De Piles 1684.

Jahrhunderts ihre grösste Blüte.¹⁵ Das Aufkommen der Aquarellmalerei und von technischen Innovationen, wie die Erfindung des Wasserfarbenkuchens, waren Anlass erhöhter Publikationstätigkeit.¹⁶ Handbücher gab es in verschiedenen Formen und sie erfüllten eine Vielzahl von Funktionen. Sie boten den Amateuren und Sammlern Einsicht in die Komplexität künstlerischer Techniken und garantierten zunehmend die Weitergabe des malpraktischen Wissens von einer Künstlergeneration zur nächsten. Und sie ermöglichten einem wachsenden bürgerlichen Publikum, sich die verschiedenen Techniken als Teil ihrer gesellschaftlichen Bildung in vereinfachter Form anzueignen. Das Wissen, das in dieser Literaturgattung zur Verfügung steht, kann für den Kunsthistoriker ebenso Schlüssel sein für die individuelle Werkinterpretation, wie es eine generelle Annäherung an eine bestimmte Schule erleichtert. Da die Analyse von Pigmenten und Bindemitteln sich zu einer neuen Teildisziplin zwischen Restaurierung und Chemie ausgebildet hat, können historische Anleitungen zur Herstellung von Pigmenten mit modernen

¹⁵ Eine frühe und wichtige Publikation in England war Bardwell 1756. Die Gattung der Handbücher umfasste Anleitungen zum Kupferstechen, Zeichnen, Drucken, Malen, Miniaturmalen, Malen in Wasserfarben, 'japaning', Herstellen von Transparenzies und weiteren Techniken der bildlichen Gestaltung. Einen guten Überblick über die englischsprachige Literatur gibt Carlyle 1988. Für die Entwicklung dieser Literaturgattung in Deutschland siehe Schiessl 1989.

¹⁶ Siehe Ayres 1985 pp. 126-133. Und für die Entwicklung der Wasserfarbenmalerei im generellen Hardie 1966-67.

Testmethoden überprüft werden.¹⁷ Besser als je zuvor sind heute zuverlässige Aussagen über die Verwendung bestimmter Künstlermaterialien möglich.¹⁸

Während Publikationen zur Farbtheorie und zur Geschichte der Farbe seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem unüberschaubaren Korpus an Beiträgen vielfältigster Art angewachsen sind, gibt es nur vereinzelte Publikationen, die sich mit der Rationalisierung der Farbe im Sinne einer die Theorie und Praxis umfassenden Systematisierung beschäftigen.¹⁹ Nur eine vernetzte, sich auf wesentliche Gegebenheiten beschränkende Analyse eröffnet einen Ausweg aus einem Wirrwarr von einseitigen Argumentationen und deren Wiederholungen.²⁰ Entscheidend ist das Erfassen der Rationalisierung der Farbe

¹⁷ Vgl. Feller 1986; Roy 1993; West Fitzhugh 1997. Darin im besonderen die jeweiligen Unterkapitel General Pigment Properties zu den einzelnen Pigmenten und die ausführlichen Literaturangaben.

¹⁸ Talley/Groen 1975, pp. 44-108. Eine vergleichende Studie dieser Art wurde am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft gemacht. Sie beschäftigt sich mit den Bildnissen und dem Maltraktat von Johann Melchior Wyrsh. Wyrsh 1834. Vgl. Wyrsh Katalog 1998.

¹⁹ Zum Erlangen einer Übersicht über die verschiedenen Literaturtypen, die sich mit dem Phänomen Farbe unter den verschiedensten Aspekten beschäftigen vgl. Indergand 1984; Indergand 1988; Bibliographie in Gage 1993, pp. 303-323; Bibliographie in Birren 1965, pp. 240-245. Vgl. den online Katalog der Faber Birren Collection of Books on Color, die in der Art and Architectural Library, Yale University, aufbewahrt wird: <http://www.library.yale.edu/art/birren.html>, 29.10.2001. Insbesondere die Beiträge von John Gage sind einer systematischen Sichtweise verpflichtet, welche die Rationalisierung der Farbe als kulturelles Phänomen beschreiben. Vgl. Gage 1981 (1), Gage 1990, Gage 1993, 1995 (1), Gage 1999. Ein populärwissenschaftliches Beispiel einer Publikation zur Farbenlehre wie sie in grossen Mengen verfasst wurden und werden ist Gerritsen 1984.

²⁰ Spezifische Untersuchungen liegen beispielsweise zum französischen Farbenchemiker und -theoretiker Michel Eugène Chevreul vor. Vgl. Chevreul Katalog 1997; Roque 1997 (1). Eine ganze Reihe von Publikationen zum Thema Farbe sind in der Fragestellung unpräzise und wiederholen bekannte Mythen, die auf die Deutung von Kunstwerken übertragen werden: Parramon 1993; Riley 1995; Ballas 1997.

als ein Phänomen, das sich auf mehreren Gebieten des Wissens und der Anwendung gleichzeitig entwickelte.

1719 erschienen in London *Two Discourses* des als Maler wenig bekannten Jonathan Richardson mit dem Titel *An Essay on the whole Art of Criticism, as it relates to Painting* und *An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur*.²¹ Die beiden Aufsätze wurden von Carol Gibson-Wood in mehreren Beiträgen in den weiteren Zusammenhang der Entstehung der Kennerschaft gestellt.²² Indem sie die Absichten und die Argumentationslogik von Richardson ausführlich analysierte, gelang es ihr aufzuzeigen, wie Richardson versuchte, die Kennerschaft als wissenschaftliche Disziplin nicht nur anhand des Analysegegenstandes zu definieren, sondern seine Kriterien auf die Epistemologie John Lockes (1632-1704) abzustützen.²³ Für die Ausarbeitung der konkreten Kriterien zur Beurteilung eines Malers und dessen Werke hielt Richardson sich an den

²¹ Richardson 1719. Diese Aufsätze erfuhren eine weitere Auflage 1725 und erschienen 1728 (Richardson 1728) auf französisch als Teil der Übersetzung von Richardsons bekanntem *Essay on the Theory of Painting* (Richardson 1715). Die beiden Aufsätze standen in der Forschung lange Zeit im Schatten seines *Essay on the Theory of Painting*, den er zusammen mit seinem Vater verfasste.

²² Carol-Gibson Wood lenkte das Interesse auf die beiden Aufsätze und ihre Rezeption. Vgl. Gibson-Wood 1984; Gibson-Wood 1988. Betreffend die Bedeutung von Richardson als Begründer der Kunstkennerschaft und zum Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und Kennerschaft vgl. Blunt 1975; Gibson-Wood 1989; Haberland 1991; Bierdermann 1992; Gibson-Wood 1994; Mannings 1994. Haberland vertrat die Ansicht, dass Gibson-Wood die Bedeutung der beiden Aufsätze (Richardson 1719) für die Zeitgenossen überbewertet habe resp. die Rezeption der beiden Aufsätze als vergessene Quellen nicht haltbar sei. Vgl. Haberland 1991, pp. 6,7. Allgemein zur Person von Jonathan Richardson jun., seinem Leben und seinem Schaffen vgl. Gibson-Wood 2000.

²³ Zur Bedeutung von Locke für die bildende Kunst und für einzelne Künstler vgl. Johns 1974; Asfour/Williamson 1997; Bermingham 2000, insb. pp. 72-73, 88, 172.

französischen Autor Roger de Piles, wobei er die Skala der Maler von de Piles verfeinerte.²⁴

Obwohl Richardson weder in seiner ersten Publikation *An Essay on the Theory of Painting* noch in den *Discourses* der Farbe explizit eine Schlüsselrolle zuwies, hatte sie von Beginn weg eine Sonderstellung. Die Farbe war jener Teil seiner Theorie der *Art of Criticism* und der *Science of a Connoisseur*, die sich am schwierigsten fassen liess.²⁵ Richardson ging es um eine umfassende Beurteilung eines Gemäldes oder eines Gesamtwerkes. Er zog sowohl theoretische Erwägungen bezüglich der Farbharmonien als auch die Beurteilung der verwendeten Werkstoffe und deren Veränderungen in Betracht, wie zum Beispiel Schwundrisse oder das Ausbleichen der Farben. Somit legte er eine Spur, welche die Beschäftigung mit der Farbe aus theoretischer und praktischer Sicht notwendig machte. Seine Bemühungen wurden begleitet von einem wachsenden Interesse an farbtheoretischen und chemischen Forschungen, das seit Robert Boyles *Experiments and*

²⁴ Roger de Piles führte in seiner Schrift *Cours de peinture par principes* eine Skala der alter Meister ein, die ihm im besonderen zum Talentvergleich im Kontext des Disegno-Coloris Streites diente. Siehe De Piles 1706 (1), pp. 239-241. Vgl. auch die englische Übersetzung De Piles 1706 (2), eingebunden am Ende des Buches, ohne Paginierung. De Piles *balance of painters* wurde auch in späteren Übersetzungen und Kompilationen abgedruckt und war in England sehr beliebt. Vgl. De Piles 1743, Kommentar pp. 294-296, und Tabelle pp. 297-300. Betreffend die Bedeutung und Rezeption von de Piles Werken, seinen theoretischen Ansichten und Einschätzung von Malern sowie den einzelnen Schulen vgl. Teyssèdre 1957, insb. pp. 387-472; Puttfarken 1985, insb. pp. 64-72; Alpers 1991, insb. pp. 177-179; Alpers 1995, spezifisch zu de Piles *balance des peintres* pp. 73-82; Alpers/Bouniort 1995; Crow 1986.

²⁵ Richardson 1719.

Considerations Touching Colours von 1664 and Isaac Newtons *Opticks* von 1704 stetig zunahm.²⁶

Die Kompetenz, über farbtheoretische Ausführungen zu sprechen und sie umzusetzen, wurde weitgehend bestimmt durch die Absicht der Autoren, ihre Ideen mit Hilfe visueller Umsetzungen verständlicher zu machen. Zwei Eckpfeiler dieser Entwicklung in England sind Moses Harris' Publikation *Natural System of Colours* und John Howard Kyans Schrift *On the Elements of Light and Their Identity with Those of Matter, Radiant and Fixed*.²⁷ Harris publizierte sein viel beachtetes Werk um 1776, und Kyans *Elements of Light* erschien 1838, sechzehn Jahre bevor Owen Jones mit seiner *Grammar of Ornament* die farbtheoretischen Regeln und malmaterialtechnischen Errungenschaften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem anwendbaren Kanon verdichtete.²⁸ Jones' Publikation markiert das Ende einer Periode der theoretischen und praktischen Farbforschung, in deren Zeit so schillernde Figuren wie die deutschen Johann Wolfgang von Goethe und Philipp Otto Runge, der englische Farbenmann George Field und

²⁶ Boyle 1664; Newton 1704.

²⁷ Harris ca. 1776 (1963); Kyan 1838. Zu Harris ca. 1776 (1963): Eine zweite Auflage erschien 1811 (Harris 1811). Es ist diese zweite, nicht ganz so seltene Auflage, auf die in der Literatur normalerweise Bezug genommen wird. Ein Exemplar der ersten Auflage befindet sich in der Art and Architectural Library, Yale University, wo die Faber Birren Collection of Books on Colour aufbewahrt wird (vgl. Anmerkung 120). Dieses Exemplar diente als Vorlage zur heute verbreiteten Facsimile Auflage, die von Faber Birren herausgegeben wurde. Siehe Einleitung Harris ca. 1776 (1963). Zu einer Einschätzung von Harris Schrift vgl. Kemp 1990, p. 301; Gage 1993, pp. 91, 172, 203, 221 und Fussnote 110 bezüglich der Datierung der Erstausgabe.

²⁸ Newton 1704. Jones 1856.

die französischen Chemiker Michel Eugène Chevreul und Jean-François-Léonard Mérimée ihre wegbereitenden Forschungen einem interessierten Publikum zugänglich gemacht hatten.²⁹

Die Übersetzung dieser Erkenntnisse in eine Sprache, welche die Künstler und Amateure verstanden, blieb den Handbüchern vorbehalten. Sie lassen sich in Farb- und Malhandbücher unterteilen, wobei eine präzise Bezeichnung dieser verschiedenen Literaturgattungen über die Verwendung der englischen Originalbegriffe erweitert werden muss, was an gegebener Stelle dieser Arbeit gemacht wird.³⁰ Gleichzeitig wie die Farbe eine theoretische Systematisierung erfuhr, wurde auch das Kolorit und die Pigmente der grossen Meister beschrieben und in eine Ordnung gebracht, welche die Handhabung und nachvollziehbare Verwendung der Pigmente als Qualitätskriterien postulierte. Thomas Bardwell in England steht am Anfang der Entstehung dieser Literaturgattung. Er konstruierte in seiner viel beachteten, im Jahre 1756 erschienen Schrift *The Practice of Painting and Perspective Made Easy* auch eine kurze Genealogie der bekanntesten

²⁹ Goethe 1810; Runge 1810; Field 1817; Field 1835; Chevreul 1828, Chevreul 1839. Die Werke dieser vier Autoren gehören zu den wichtigsten Quellen der Farbforschung zwischen 1780 und 1850. Dennoch handelt es sich nur um einen kleinen Teil der Literatur zur Farbforschung dieser Periode. Vgl. die bibliographischen Angaben in Gage 1993, pp. 303-323; Gage 1999, pp. 306-311; Kemp 1990, pp. 285-312; Roque 1997 (2), pp. 435-462; Richter 1952; Keyser 1992, Bibliographie, pp. 280-295.

³⁰ Im folgenden soll unter den Handbüchern jene grosse Gruppe von Büchern verstanden werden, die praktische Anleitungen zur Malerei und zum Material der Malerei beinhalten. Die Entsprechung in Englisch wäre *artists's manuals*, in Französisch *manuels d'artists*.

Meister.³¹ Er setzte Rembrandt van Rijn (1606-1669) als den grössten aller Koloristen an den Anfang einer Tradition, die aus der Vererbung der Kenntnisse von Meister zu Schüler bestand. Doch jeder Schüler des Meisters und jeder Schüler des Schülers verlor ein wenig von des Meisters Fähigkeiten.³² Aus dieser negativen Einschätzung der Verhältnisse liess sich ein Bedarf zur Verbesserung der Verhältnisse in England ableiten, den der Farbenmann George Field noch im Jahre 1835 in der Einleitung zu *Chromatography* formulierte.³³ Hatten Künstler wie Joshua Reynolds (1723-1792) und Benjamin West (1738-1820) vierzig Jahre zuvor versucht, die Zusammensetzung und mögliche Herstellungsweise von Pigmenten alter Gemälde herauszufinden, so war Fields Publikation der Höhepunkt einer Literaturgattung, welche das Material der Malerei gleichberechtigt als Untersuchungsgegenstand neben die

³¹ Bardwell 1756. Thomas Bardwells Handbuch ist im England des 18. Jahrhunderts die vielleicht wichtigste Quelle für maltechnische Informationen. Als anerkannter Porträtmaler brachte er ideale Voraussetzungen mit, um seiner Publikation das gewünschte Gewicht zu verleihen. Bardwell ist für die Erforschung der Maltechniken seiner Zeitgenossen und der nachfolgenden Generationen bis weit ins 19. Jahrhundert von massgebender Bedeutung. Vgl. Bomford/Roy 1982; Talley/Groen 1975; White 1975. Allgemein zu Bardwell vgl. Fawcett 1976; Miles 1987; Talley 1976-78.

³² Die Stelle in Bardwell lautet: „If we trace the Art through its several Declensions, we shall find Rembrandt, who was Master of all the Parts of Colouring in the highest Degree, lived to the Year 1668. Next to him was Zoust, who died in England about eight Years after. Lely lived to the Year 1680. Reily, who was Zoust's Disciple, survived them, and was left the best Colourist we had. Mr. Richardson, who died about the Year 1745, was his Pupil ; but, in my Opinion, in point of Merit much his Inferior. Reily, I think, declined in the same Proportion to Zoust, that Zoust did to Rembrandt.“ Bardwell 1756, p. 13.

³³ Field 1835, p. 5.

farbtheoretischen Probleme treten liess.³⁴ Diese praktische Seite der Rationalisierung der Farbe orientierte sich auch in entscheidender Weise an den chemischen Entdeckungen, die von der Kunstgeschichte und der Farbtheorie nur am Rande beachtet wurden,³⁵ obwohl die Erfindung neuer Pigmente und die Verbesserung der Werkstoffe für die Künstler von grosser Bedeutung waren. Die einzelnen Gebiete der Erforschung der Farbe historisch als getrennte Bereiche zu behandeln, wäre irreleitend. Bis weit ins 19. Jahrhundert war die Aufgabenkumulation in verschiedenen beruflichen Feldern normal. Chemiker traten als Autoren von Farbtheorien auf, Maler versuchten sich als Erfinder technischer Apparaturen,

³⁴ Zu Reynolds Maltechnik und seinen spezifischen Interessen in diesem Gebiet siehe Buckley 1984; Dubois 1992; Ingamells/Edgcumbe 2000, insb. pp. 29-30, 34, 69, 84, 87-88, 105-107, 117, 119, 136, 221, und Talley 1986. Allgemein zu Reynolds siehe Mannings 2000 und dort insb. die ausführliche Bibliographie pp. 25-34; Reynolds Katalog 1986. Generell zu Reynolds und West siehe auch Prochno 1991. Zu West vgl. Von Erffa/Staley 1986.

³⁵ Vgl. Keyser 1992. Zu bekannten Persönlichkeiten wie beispielsweise George Field, William und Thomas Reeves sowie Charles Roberson gibt es nur wenig Literatur. Zumeist handelt es sich um biographische oder sehr allgemeine Angaben, die in weitergehende kunstgeschichtliche Überlegungen eingeflochten wurden. Vgl. beispielsweise Dittmann 1987, pp. 277, 278; Locher 2001, pp. 363. Erwähnung fanden die Farbenmänner auch verschiedentlich in der Literatur im Bereich der Konservierung. Vgl. Harley 1970, pp. 73-76; Harley 1971; Harley 1975; Harley 1979. Eine Ausnahme bilden Woodcock 1995; Gage 2001 und Goodwin 1966, die ausführlich auf die Bedeutung und das Umfeld dieser Farbenhändler und -hersteller eintraten. Der Beitrag von John Gage (Gage 2001) ist das Ergebnis jahrelanger Forschung und gibt nicht nur einen eindrücklichen Einblick in das Leben, die Gedankenwelt und die Rezeption von George Field sondern steht auch exemplarisch für die Untersuchung der Funktionen und der Bedeutung der Farbenmänner im Kunstbetrieb. Im Bereich der dekorativen Malerei und der Architekturmalerei hat Ian Bristow die Bedeutung einzelner Farbhersteller und -verkäufer untersucht, vgl. Bristow 1996 (1); Bristow 1996 (2). Ebenfalls kurze Erwähnung fand George Field in Callen 1991; Callen 1997, p. 19 und Callen 2000, pp. 52-53, 112, 146; Ayres 1985, inb. pp. 15-22.

und Amateurmaler schrieben Farb- und Malhandbücher.³⁶ Am fruchtbarsten waren die Bemühungen um eine Erfassung des Problems Farbe immer dann, wenn gebiets- und problemübergreifend gearbeitet wurde. So erfuhr die Farbe eine praxisorientierte Systematisierung durch Jacob Christoph Le Blons Experimente zum Vierfarbendruck. Le Blons Verfahren beruhte auf der Erkenntnis, dass durch die additive Mischung der drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau alle weiteren Töne gemischt werden können.³⁷ Dies nicht nur auf der Palette des Malers, sondern auch beim Drucken eines Blattes mit verschiedenen Druckstöcken (Abb. 2). Er publizierte diese Erkenntnisse 1725 in einem Traktat mit dem Titel *Coloritto or the Harmony of Colouring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules, Together*

³⁶ Das vielleicht bekannteste Beispiel ist Michel Eugène Chevreul, der als Direktor der Manufacture des Gobelins in Paris sich mit chemischen Problemen der Fette, den Eigenschaften von Bindemitteln sowie chemischen Problemen bei der Textilfärberei befasste (vgl. Chevreul 1823; Chevreul 1864). Er fand dabei zur Beschäftigung mit farbtheoretischen Problemen, die er schliesslich in mehreren Publikationen veröffentlichte (vgl. Chevreul 1839, als Reprint: Chevreul 1969; Chevreul 1861; Chevreul 1864). Die bekannteste Schrift Chevreuls, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, wurde 1854, 15 Jahre nach ihrem Erscheinen in Paris, auch in London publiziert (Chevreul 1854). Bezüglich Chevreul 1839 vgl. auch Chevreul Katalog 1974; Chevreul Katalog 1997; Roque 1997 (1); und allgemeiner zur Bedeutung von Chevreul, vgl. Roque 1992; Roque 1997 (2).

³⁷ Jacob Christophe Le Blon widmete sein Traktat Horace Walpole. Er war über die grosse Beliebtheit der Gattung des Porträts in England orientiert und er war sich über die wirtschaftlichen Möglichkeiten einer solchen Erfindung sicherlich im klaren. Vgl. Pointon 1984. Le Blon hat das eigentliche Druckverfahren nicht erläutert. Er konzentrierte sich ausschliesslich auf die richtige Mischung der Farben zur Erzielung der Fleischtöne. Vgl. Le Blon 1725. Siehe auch Gascoigne 1997, insb. pp. 8-16.

*with Some Coloured Figures.*³⁸ Le Blons Idee, die einen rationalen Umgang mit Farbe sowohl praktisch wie theoretisch belegt, steht am Anfang einer Entwicklung, die mit der Erfindung und Verbesserung des chromolithographischen Druckes Mitte des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erfuhr. Die Chromolithographie ermöglichte den wirtschaftlichen Einsatz von Farbe in den Darstellungen der Handbücher und trug wesentlich zur Popularisierung dieser Literaturgattung bei.

³⁸ Le Blon 1725. Zur Rezeption der Erfindung von Le Blon und zur Geschichte der Auflagen seines Traktates vgl. Lilien 1985; Melse 1984; Leblon 1981. Vgl. auch Le Blon 1756.

2. Steigerungen maltechnischer Kompetenz

2.1 Mythische Pigmente

Die Entdeckung von Pigmenten, die sich durch ihre sagenumwobene Geschichte von den Rationalisierungsbestrebungen der Farbe abhoben, trug zur allgemeinen Mythisierung des Umgangs mit Farbe bei. Zu diesen Pigmenten, die heute hauptsächlich von historischer Bedeutung sind, zählen Indischgelb und Mumie. Allgemein wird vermutet, dass die Herstellung von Indischgelb im 15. Jahrhundert aus Persien übernommen wurde und eine lange Tradition hatte.³⁹ Obwohl grosse Mengen von Indischgelb Westeuropa erreicht haben, sind die schriftlichen Quellen verhältnismässig rar.⁴⁰

Die Herstellung und Herkunft von Indischgelb gab Anlass zu mancher Spekulation, auf die sich auch der angesehene Chemiker und Farbenmann George Field einliess.⁴¹ In seinen *Examples and*

³⁹ Baer/Joel/Feller/Indictor 1986, p. 17.

⁴⁰ Baer/Joel/Feller/Indictor 1986, p. 18.

⁴¹ Der Farbenmann George Field galt sowohl in technischen und chemischen Belangen als auch in farbtheoretischen und kunsttheoretischen Fragen als Experte. Es sind dies die spezifischen Qualitäten, die sich seit dem Wirken von Field mit dem Begriff des *colourman* verbinden lassen. Fields vielseitige Tätigkeit ermöglicht es, verschiedenste Probleme zu verknüpfen. Field war ein Mann, der neue Aufgaben und Funktionen in einem veränderten Umfeld wahrnahm. Seine Tätigkeit erstreckte sich neben der Herstellung von Lacken und Pigmenten auch auf wissenschaftstheoretische und farbtheoretische Probleme. Er beschäftigte sich mit der Aufzucht von Krapp (*madder*), der für die Produktion des gleichnamigen roten Pigmentes und Lackes (*Krapprot*) gebraucht wurde und er erfand Apparaturen zur Trocknung und Weiterverarbeitung der Pigmente. Seine Produkte verkaufte Field direkt an Künstler, er belieferte Farbenhändler und produzierte Pigmente auf Wunsch seiner Kunden. Zur Person von Field vgl. Gage 2001; Carlyle 1991, p. 31. Für ausführlichere Angaben betreffend die Tätigkeit Fields als Farbenmann und seine Publikationen siehe: Bubbs 1987; Harley 1970, pp. 65-67; Harley 1979; *Art in the Making* Katalog 1989; Field Katalog 1989; Gage 1993, pp. 8, 114,

Anecdotes of Pigments, Practical Journal von 1809 vermutete er, dass es von einer festen Ablagerung im Urin des Kamels, des Elefanten oder des Büffels stamme.⁴² Fast dreissig Jahre später vertrat auch der Chemiker George H. Bachhoffner noch die gleiche Meinung.⁴³ Ein halbes Jahrhundert später war Fields Sicht etwas präziser, doch scheint er immer noch eine erhebliche Unsicherheit bezüglich der Herstellung dieses Pigments gehabt zu haben.⁴⁴ Dass der Mythos sich lange gehalten hat, belegt George Watt, der 1892 in seinem *Dictionary of the Economic Products of India* vermutete, dass das Pigment von einer darmartigen Absonderung stamme, und Hilaire Hiler meinte noch 1957, dass es sich um den Urin von verschiedenen Schlangenarten handle,⁴⁵ obwohl T.N. Mukherij 1883/84 gemäss eigenen Beobachtungen überzeugend darlegte, dass Indischgelb aus dem Urin von Kühen stammte, die ausschliesslich mit

214-216, 221, 222, 235, 300.; Gage 1999, pp. 153, 155, 160, 161, 244, 263, 264, 304, 305. Und auch Bubbb 1982; Brett 1986.

⁴² Field 1809. Vgl. auch Harley 1979.

⁴³ Bachhoffner 1837, p. 35. Zu Bachhoffner siehe *Dictionary of National Biography* 1885, p. 318.

⁴⁴ „INDIAN YELLOW, brought from India, as its name implies, is a pigment long employed in India under the name *Pwree*, but has not many years been introduced generally into painting in Europe. It is imported in the form of balls, is of a fetid odour, and is produced from the urine of the camel. It has also been ascribed, in like manner, to the buffalo, or Indian cow, after feeding on mangos; but the latter statement is incorrect. However produced, it appears to be a urio-phosphate of lime, of beautiful pure yellow colour, and light powdery texture; of greater body and depth than gamboges, but inferior in these respects to gall-stone. Indian yellow resists the sun's rays with singular power in water-painting; yet in ordinary light and air, or even in a book or portfolio, the beauty of its colour is not lasting. It is not injured by foul air, but in oil it is exceedingly fugitive, both alone and in tint. Owing probably to its alkaline nature, it has injurious effect upon cochineal lakes and carmine when used with them. As lime does not injure this colour, it may be employed in fresco." Field 1835, p. 83.

⁴⁵ Watt 1892, pp. 81-93; Hiler 1934, pp. 32-35.

Mangoblättern gefüttert wurden.⁴⁶ Der Urin wurde dann in kleinen Tonkrügen erhitzt, bis alle Flüssigkeit verdampft war und ein gelblicher Rückstand übrig blieb, der, zu Ballen geformt, nach Europa verschickt wurde, wo das Pigment gereinigt und weiterverarbeitet wurde.⁴⁷ Diese Art der Gewinnung von Indischgelb fand im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ihr definitives Ende. Die so genannten *Bengal Acts* zur Vermeidung von Grausamkeiten gegen Tiere, die 1866/1869 in Kraft traten, boten vermutlich die rechtliche Grundlage, diese Art der Pigmentgewinnung zu verbieten, da das einseitige und zwecks Reinheit des Pigmentes oft ausschliessliche Füttern der Kühe mit Mangoblättern zu deren Erkrankung und frühzeitigem Tod führte.⁴⁸

Pierre Louis Bouvier behauptete 1827 in seinem *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, einer der ersten Künstler auf dem Kontinent gewesen zu sein, der Indischgelb benutzt habe.⁴⁹ Er gibt keine Hinweise auf die Geschichte der Gewinnung dieses Pigmentes, doch die falsche, wenn auch vorsichtige Angabe „ce jaune n'est pas encore très-connu; il vient d'Angleterre, et je suis un des premiers, je crois, qui

⁴⁶ Mukharrij 1883-84, pp. 16, 17.

⁴⁷ Baer/Joel/Feller/Indictor 1986, p. 27.

⁴⁸ Baer/Joel/Feller/Indictor 1986, pp. 19, 20.

⁴⁹ Bouvier 1827. Hier Bouvier 1844, p. 411. Im folgenden wird aus der dritten Auflage Bouvier 1844 zitiert. Bouvier war insbesondere als Porträt- und Miniaturmaler tätig. Vgl. Saccasyn Della Santa 1978; Della Santa 1985; Della Santa 1992.

l'ait fait connaître sur le continent"⁵⁰ legt nahe, dass der Herkunftsort ungewiss war und somit abenteuerlichen Spekulationen Tür und Tor öffnete. Es spricht für die Qualität von Bouviers Handbuch, dass er sich nicht auf die mythische Geschichte dieses Pigmentes konzentrierte, sondern versuchte, seine Eigenschaften angemessen zu beschreiben. Dabei kam er zu einer überaus positiven und differenzierten Einschätzung von Indischgelb, betonte jedoch, dass man beim Kauf gut auswählen müsse, da viele Indischgelb zu einem grünlichen Ton hinentendieren würden.⁵¹ Die Kompetenz der Künstler wurde gefordert, und die Werkstoffkenntnisse waren für Bouvier unabdingbare Voraussetzung für jeden Maler.

Wie schwer fassbar die Herstellung von Indischgelb offensichtlich war, zeigt auch Mérimées Kommentar in seinem bekannten Handbuch *De la peinture à l'huile* von 1830, wo er keine extravagante Variante der Gewinnung vorschlägt, dafür mit einer Erläuterung aufwartet, die an jene von Indigo⁵² erinnert und mit der Erwähnung einer botanischen Bezeichnung in Lateinisch eine nicht vorhandene Seriosität vorspiegelt.⁵³

⁵⁰ Bouvier 1844, p. 9.

⁵¹ Bouvier 1844, p. 9.

⁵² Indigo wurde aus den Blüten einer Pflanze namens *indigofera tinctoria* gewonnen, deren Blüten in Wasser eingeweicht wurden und dieses dabei tiefdunkel färbten. Über die Herstellung und den Namen dieses Pigments herrschte ebenfalls lange Zeit Ungewissheit. In englischen Quellen wurde sogar angenommen, dass es aus Minen stammte. Vgl. Schweppe 1997, insb. p. 82. Allgemein zu Indigo und zur grossen Faszination für die exotische Herkunft dieses Farbstoffs vgl. Balfour-Paul 1998; Clark/Cooksey/Daniels/Whitnall 1993; Sublime Indigo Katalog 1987.

⁵³ Mérimée schrieb: „Depuis quelques années, les Anglais nous envoient une laque jaune brillante, et qui est même plus solide que la plupart des laques de cette couleur. Un savant naturaliste qui a voyagé dans l'Inde

Die englische Übersetzung von Mérimées Schrift, die den Titel *The Art of Painting in Oil* trägt und 1839 erschien, gab den gleichen Sachverhalt wieder. Obwohl anzunehmen wäre, dass der Übersetzer, Sarsfield Taylor, Zugang zu englischen Handbüchern und zu den in London ansässigen Farbenherstellern hatte, nahm er keine Korrekturen an Mérimées Eintrag zu Indischgelb vor.⁵⁴ Mérimée, sicherlich einer der bekanntesten und seriösesten Farbstoffspezialisten Mitte des 19. Jahrhunderts, lobte die vermeintlichen Qualitäten von Indischgelb und packte die Erläuterungen der Gewinnung dieses Pigmentes in eine kurze Geschichte, die mit einer exotischen und von Entdeckungsfreude geprägten Atmosphäre belebt war.⁵⁵ Sicherlich war es für Mérimée in Paris etwas schwieriger, verlässliche Informationen über Indischgelb zu bekommen, da die Herstellung und der Import von den Engländern kontrolliert wurden. Trotzdem ist es bezeichnend für die Geschichte der Pigmente und deren

m'a dit que cette couleur est préparée à Calcutta par un Anglais qui cache soigneusement ses procédés; mais notre savant a découvert que la matière colorante de cette laque est extraite d'un arbuste appelé *memecylon tinctorium*, dont les feuilles sont employées par les Indiens pour teindre en jaune. D'après l'odeur d'urine de vache que cette couleur exhale, il est probable que cette urine est employée pour extraire la teinture du *memecylon*." Mérimée 1830, p. 120.

⁵⁴ Die englische Übersetzung lautet: „For many years past the English traders have furnished us (in France, Ann. Autor) with a brilliant yellow lake, which is more lasting than the greater number of this class. I have been informed by a learned naturalist, who travelled in that country (Bengal) that this colour is manufactured in Calcutta by an Englishman, who keeps the process quite a secret; but the traveller has found out that the colouring matter is extracted from a tree, or large shrub, called *memecylon tinctorium*, the leaves of which are employed by the natives in their yellow dyes. From a smell like cow's urine, which exhales from this colour, it is probable that this material is employed in extracting the tint of the *memecylon*." Mérimée 1839, p. 109.

⁵⁵ Zu Mérimée und seinen weiteren Aktivitäten vgl. Pinet 1913. Mérimée war der Vater des Schriftstellers und Archäologen Prosper Mérimée. Zu

Herstellung, dass auch zur Mitte des 19. Jahrhunderts der geheimniskrämerische Anteil an ihrer Produktion lebendiger Teil des Alltagswissens von Künstlern und Amateuren war.⁵⁶

Trotz den neuen gelben Pigmenten, wie beispielsweise Chromgelb und Kobaltgelb, die während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfunden und eingeführt wurden, verlor Indischgelb nichts von seiner Faszination.⁵⁷ Nach dem Verbot wurde der Name *Indian yellow* sowohl von Farbenherstellern wie auch von Farbenmännern beibehalten. Seit dem späten 19. Jahrhundert wird das Pigment synthetisch hergestellt.⁵⁸ Somit konnte die Farbenindustrie vom mythischen Namen profitieren, ohne ethischen Vorwürfen ausgesetzt zu sein.

Mindestens so anekdotenumwoben wie Indischgelb war Mumie. Dieses erdbraune Pigment wurde hergestellt aus einbalsamierten Körpern, den Mumien, die aus den Gräbern der alten Ägypter in grosser Zahl entnommen wurden. Die Vermutung, es enthalte Bitumen, und die grosse Nachfrage nach transparenten braunen Pigmenten in England Mitte des 19. Jahrhunderts, liessen seine Produktion steigen.⁵⁹ Naheliegende ethische und technische

Prosper Mérimées Interessen im Bereich der Malmaterialien vgl. auch Swicklik 1993.

⁵⁶ Joshua Reynolds verwendete Indian Yellow bereits 1784 und machte sich Notizen zu seinen Eigenschaften. Vgl. Townsend 1995, p. 184 und Dubois 1992.

⁵⁷ Betreffend die Geschichte und Herstellung von Chromgelb resp. Kobaltgelb vgl. Cornman 1986, insb. p. 37 und Kühn/Curran 1986, insb. p. 188. Vgl. auch Delamare/Guineau 1999, pp. 80-82.

⁵⁸ Hackney/Jones/Townsend 1999, p. 209.

⁵⁹ Bitumen wurde bis weit ins 19. Jahrhundert als stabiles und qualitativ wertvolles Pigment gepriesen. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erkannte man jedoch seine grossen Nachteile beim Trocknen. Siehe Bothe 1999, insb. pp. 41-51.

Bedenken von Künstlern und Farbenherstellern wurden ignoriert.⁶⁰ Der Hauptgrund für die Verwendung von Mumie und anderen asphalthaltigen Pigmenten ist auf die Überzeugung zurückzuführen, dass die alten Meister diese Pigmente ohne Probleme verwendet hätten und dass die Schwundrisse sowie andere schwerwiegende Frühschäden an den Gemälden auf die ungenügende Qualität der Pigmente und die mangelhafte Maltechnik zurückzuführen seien. Neben den gelobten maltechnischen Eigenschaften, war es die Faszination für die mythische Herkunft des Pigmentes Mumie, die zu einer kritiklosen Verwendung führte.⁶¹ Sally Woodcock beschrieb diese Faszination in einem Artikel mit dem Titel *Body Colour: The Misuse of Mummy*.⁶² Sie wies darauf hin, dass die generelle Faszination für Ägypten am Anfang einer langen Plünderungsgeschichte stand, die mit der Jagd nach Mumien im 19. Jahrhundert einen traurigen Höhepunkt erreichte. Mythische und legendenreiche Geschichten über Mumien, die mit Gold gefüllt oder denen zumindest wertvolle Schriftrollen beigelegt sein sollten, nährten den Tatendrang der westlichen Entdecker und Handelsleute. Wenn sich all die Hoffnungen auf den Fund des grossen Schatzes nicht erfüllten, blieb immer noch die Mystik der ägyptischen Vergangenheit, von der man ein Stück in

⁶⁰ Woodcock 1996 (1), p. 87.

⁶¹ Woodcock 1996 (1), p. 87.

⁶² Woodcock 1996 (1).

Form einer Reliquie mit nach Hause nehmen konnte.⁶³ Bemühungen der ägyptischen Regierung, den Handel mit Mumien zu stoppen, blieb während des 19. Jahrhunderts weitgehend erfolglos, und die ungezwungene Beziehung der ägyptischen Bevölkerung zu den Ausgrabungen der Mumien wurde als Legitimation vorgebracht, ohne sich Rechenschaft darüber abzulegen, dass weite Teile des Landes nur dank diesem Kulturreiseturismus überleben konnten.⁶⁴

Wie es um das Pigment Mumie aus heutiger Sicht steht, hat Catarina Isabel Bothe in ihrer Studie *Der grösste Kehricht aller Farben über Asphalt und seine Verwendung in der Malerei* geschildert. Bothe wies darauf hin, dass der Werkstoff Mumie in der Literatur zur Konservierung normalerweise unter den asphalthaltigen Stoffen abgehandelt wurde.⁶⁵ Tatsächlich schätzte man Mumie insbesondere wegen des hohen Asphaltanteils (Bitumen). Erst später erkannte man, dass Bitumen beim Trocknen stark schrumpft und verantwortlich ist für die Risse, die unter dem Namen *craquelures anglaises* bekannt wurden.⁶⁶

⁶³ Als Beispiel sei erwähnt, dass Gustave Flaubert nach seiner Ägyptenreise in seinem Lesezimmer den vergoldeten Fuss einer Mumie aufbewahrte. Woodcock 1996 (1), p. 88.

⁶⁴ Woodcock 1996 (1), pp. 89.

⁶⁵ Bothe 1999, p. 34. Vgl. beispielsweise Doerner 1922, p. 72. Mumie wird hier in Doerners bekannter Publikation *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* nach dem Abschnitt zu Asphalt in nur einem Satz erwähnt. In *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* wurde Mumie ebenfalls als Pigment beschrieben, dessen Eigenschaften weitgehend denen von Asphalt entsprechen, vgl. Kühn/Roosen-Runge/Straub/Koller 1984, p. 41.

⁶⁶ Mumie stand somit den Farben nahe, die aus Kohleteer gewonnen werden konnten, eine Möglichkeit, die 1845 von William von Hoffmann erkannt, und erstmals von seinem Schüler Sir William Perkin zur Herstellung von Pigmenten genutzt wurde. Zu Mumie vgl. Ayres 1985, p. 94. Bitumenhaltige Pigmente sind die wichtigsten Farbstoffe bezüglich des Verständnisses des Zustandes englischer Gemälde aus dem 19. Jahrhundert. Vgl. Carlyle 1991, p. 201 und generell zu asphalthaltigen Pigmenten und ihrer Erfassung pp. 201-209. Heute wird Asphalt und Bitumen im Normalfall nur

Verwirrung entstand zudem, weil *mummy brown* zusammen mit anderen Braun, wie etwa *Vandyke brown*, *Cologne earths*, *Cassel earth* und *Cappha brown* als bitumenhaltig bezeichnet wurde.⁶⁷

Die Verwirrung war eine Doppelte: Zum einen waren in den historischen Traktaten falsche Informationen die Zusammensetzung des Stoffes betreffend im Umlauf, zum anderen wurde die Bezeichnung des Pigmentes mit vermehrtem Auftreten immer unschärfer.⁶⁸ Das Feld war offen für unsorgfältige Beschreibungen, die schliesslich zu einer Verwendung von Mumie als Farbstoff führten, die den vermeintlichen Qualitäten eines exotischen und jahrtausendealten Farbstoffes nachhingen.⁶⁹ Die Technik des Einbalsamierens von Körpern geschah im alten Ägypten mit Harzen, Balsamen und Essenzen. Es sind diese Stoffe, die nach dem Mahlen der Mumienteile die Eigenschaften des Pigmentes mitbestimmten. Historische Spekulationen über die Einbalsamierung von Mumien trugen ebenso zum

noch in Auflistungen mit historischem Charakter besprochen. In aktuellen Tabellen und Tafeln sind diese Stoffe nicht mehr zu finden. Vgl. Wehlte 2000, p. 205.

⁶⁷ Carlyle 1991, p. 207. Bothe ging diesen Fragen systematisch nach und korrigierte bestehende Fehlannahmen, indem sie historische Quellen aus dem 19. und 20. Jahrhundert mit neuesten naturwissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen konfrontierte. Siehe Bothe 1999, insbesondere pp. 53-58.

⁶⁸ Vgl. Bothe 1999, pp. 41-46. Betreffend Mumie schrieb Doerner beispielsweise noch 1922: „Mumienbraun ist gebrannte grüne Erde“, vgl. Doerner 1922, p. 72.

⁶⁹ Bothe klärte das Wirrwarr um den Begriff: „Mumie stand und steht noch immer für natürliche oder künstlich dehydrierte und dadurch konservierte Leichname tierischer oder menschlicher Natur.“ Das Farbmittel wird in der deutschen Sprache normalerweise Mumie genannt, zum Teil auch Mumienbraun. Weitere Benennungen im Deutschen sind *Mumian*, *Momie*, *Mumia vera* oder *Mumia aegyptia* echt. Die gelegentlich auftauchende Bezeichnung *Mumiin* steht für eine Substanz, die mit Lösungsmitteln durch Extraktion aus der Mumie gewonnen wird und bei der es sich um den für das Einbalsamieren verwendeten Asphalt gehandelt habe. Vgl. Bothe 1999, p.

sagenumwobenen Umfeld dieses Farbstoffes bei wie die Tatsache, dass die Fälschung von Mumie einfach möglich war, da die Einbalsamierungstechniken in Ägypten nicht nur von Dynastie zu Dynastie änderten, sondern auch kein Leichnam genau den gleichen Farbstoff ergab.⁷⁰

Gilbert Redgrave behauptete in seiner *History of Water-Colour Painting in England* von 1892, dass William Salmon in *Polygraphice*, erschienen 1672, von einer Farbe spreche, die er mit *mummy burnt* bezeichne.⁷¹ Eine Überprüfung mit der Originalausgabe von *Polygraphice* ergab jedoch keine solche Erwähnung, was angesichts der Geschichte des Pigmentes Mumie überrascht hätte.⁷² Es ist wahrscheinlich, dass Redgrave eine der unzähligen Auflagen von Salmons bekanntem Handbuch verwendete, die während des späten 17. und insbesondere während des 18. Jahrhunderts erschienen sind.⁷³ Im Falle von

35 und Anmerkung 73. Detaillierte Angaben finden sich auch in Brachert 2001, p. 169.

⁷⁰ Dies ist ein Umstand, der es der heutigen Restaurierung (Konservierung) ermöglicht, einzelne Mumienfarbstoffe zu analysieren, zu vergleichen und zu bestimmen, von wo und aus welcher Zeit die verwendete Mumie für einen spezifischen Farbstoff mit grosser Wahrscheinlichkeit stammt.

⁷¹ Redgrave 1892, p. 250.

⁷² Salmon 1672.

⁷³ Bereits 1685 erschien die 5. Auflage von Salmons *Polygraphice*. Das Erstellen einer Genealogie der Ausgaben von Salmon führt direkt auf eine Problematik, welche die Beschäftigung mit Handbüchern begleitet: Auf den Nationalbibliotheken und Universitätsbibliotheken finden sich nur vereinzelte Ausgaben. Viele der Nachdrucke und weitere Auflagen waren Raubdrucke und fanden ihren Weg in eine Bibliothek erst mit der Schenkung privater Bibliotheken von Künstlern und Kennern. Die bedeutende Sammlung von Handbüchern verdankt der Yale Center for British Art dem Interesse und dem disziplinierten Sammeln von Paul Mellon. Die Sammlung umfasst ca. 300 Handbücher. Weitere bedeutende Sammlungen von Handbüchern befinden sich noch in privatem Besitz. Erwähnt werden darf die Sammlung von Ann Massing in Cambridge (senior conservator, Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge). Ihre Liste von Handbüchern und Maltraktaten umfasst über zwei hundert Einträge. Handbücher haben in den

Mumie hat die Faszination für die Herkunft des Pigmentes beinahe jegliche rationale Einschätzung seiner Qualitäten sowie konsequente Nachforschungen verhindert.⁷⁴

Zwei der wichtigsten englischsprachigen werkstoffkundlichen Quellen des 19. Jahrhunderts, George Fields *Chromatography* von 1835 und Laughton Osborns zehn Jahre später erschienenenes *Handbook of Young Artists and Amateurs*, erwähnten Mumie ausführlich. George Field beschrieb es in *Chromatography* als einen guten Ersatz für Bitumen, das mehr Risse verursache. Field erwähnte aber auch, dass seine Qualität sich von Probe zu Probe verändere und dies „even in the same subject“, womit gemeint ist, dass beim zermahlen nicht jeder Teil einer Mumie die gleiche Pigmentqualität ergab.⁷⁵ Ein Umstand, der die exotisch Herkunft und Qualität des Pigmentes unterstrich und ebenfalls zur Überschätzung seiner Qualitäten beitrug.⁷⁶ Fields Kommentar zum Pigment Mumie ist sachlich und mit einer gewissen Eleganz verfasst, die allfällige ethische Bedenken in den Hintergrund treten lässt.⁷⁷ In der von Salter neu

letzten Jahren, insbesondere dank ihren handkolorierten Illustrationen, eine kleine, aber kaufkräftige Sammlergemeinde gefunden, die den öffentlichen Institutionen das Ergänzen respektive das Aufbauen ihrer Bestände praktisch verunmöglicht. Betreffend das Angebot an Handbüchern auf dem Markt vgl. folgende Kataloge: Wood 1990; Wood 1997 (1); Wood 1997 (2).

⁷⁴ Mumie wurde auch für andere Zwecke verwendet, beispielsweise als Heilmittel. Siehe Richter/Härlin 1974, p. 80.

⁷⁵ Field 1835, p. 162.

⁷⁶ Field 1835, p. 162.

⁷⁷ Field 1835, p. 162. Der Abschnitt lautet: „Mummy, or, is also a bituminous substance combined with animal remains, brought from the catacombs of Egypt, where liquid bitumen was employed three thousand years ago in embalming, in which office it has combined, by a slow chemical change, during so many ages with substances which give it a

bearbeiteten Ausgabe von *Chromatography*, die 1869 erschien, wurde der Abschnitt zu Mumie korrigiert und ergänzt. Salter wies mit Nachdruck auf die negativen Eigenschaften dieses Pigmentes hin.⁷⁸

Die gross angelegte Vermarktung von Mumie begann mit dem rasanten Wachstum der industriellen Farbenherstellung.⁷⁹ Das erste Mal nachweisbar ist Mumie in einem Katalog von Winsor &

more solid and lasting texture than simple asphaltum; but in this respect it varies exceedingly, even in the same subject. Its other properties and uses as a pigment are the same as those of asphaltum, for which it is employed as a valuable substitute, being less liable to crack or move on the canvas. This also may be used, when ground, as a water-colour."

⁷⁸ „Mummy Brown, or Egyptian Brown, is a bituminous product mixed with animal remains, brought from the catacombs of Egypt, where liquid bitumen was employed three thousand years ago in embalming. By a slow chemical change, it has combined during so many ages with substances which give it, as a rule, a more solid and lasting texture than simple asphaltum. Generally resembling the latter in its other properties and uses as a pigment, mummy is often substituted for it, being less liable to crack or move on the canvases. It must be remembered, however, that mummy varies exceedingly both in its composition and qualities; and as from its very nature and origin nothing certain can be said of it, but little reliance should be placed on this brown. Mummy belongs to the class of pigments which are either good or bad, according as they turn out. On the whole, we agree with the American artist, who has been more than once quoted in these pages, that nothing is to be gained by smearing one's canvass with a part, perhaps, of the wife of Potiphar. With a preference for materials less frail and of a more sober character, we likewise hold with Bouvier, that it is not particularly prudent to employ without necessity these crumbled remains of dead bodies, which must contain ammonia and particles of fat in a concrete state and so become or less apt to injure the colours with which they may be united. The use of mummy is now confined to oil, in which, says Mr. Carmichael, a mixture of mummy and bitumen will dry and never crack. If this be the case, the compound would be preferable to either separate." Field 1869, pp. 374, 348.

⁷⁹ Vgl. Kühn 1982. Eine grosse Zahl von Amateuren steigerten die Nachfrage nach Pigmenten, insbesondere für die Wasserfarbenmalerei. Wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen hatte die Gründung der Royal Watercolour Society. Vgl. Woodbridge 1992; Fenwick 1996; Fenwick/Smith 1997; Fenwick 1999 und Owen 1991. Zur Wasserfarbenmalerei als Konsumgut für den aktiven Amateur aus der Mittelklasse vgl. Smith 1998 und allgemeiner Smith 1997. Betreffend die Einführung neuer Pigmente zwischen 1775 und 1875 vgl. Townsend 1995, Zusammenstellung in Tabelle 1, p. 183. Die wertvolle Zusammenstellung von Townsend stammt aus verschiedenen bekannten Publikationen: Harley 1970 (Townsend zitiert aus der neueren Ausgabe von 1982); Field 1835; Friedstein 1981; Feller 1986; Art in the

Newton von 1840. Danach tauchte es ab 1852 in den Katalogen der Farbenhersteller Reeves und ab 1855 in jenen von Rowney auf. Es findet sich in diesen Katalogen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.⁸⁰ Obwohl verschiedene Autoren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Gebrauch von Mumie abrieten, befand es sich noch bis in die 90er Jahre im Sortiment der grossen Farbenhersteller.⁸¹ Der Umstand, dass die Farbenhersteller zu dieser Zeit unter anderem wegen der ständigen Entwicklung neuer Pigmente bereits äusserst marktorientiert handelten, weist darauf hin, dass Mumie immer noch und vielleicht vermehrt verwendet wurde, als dies die Kommentare in den Handbüchern nahe legen.⁸²

Neben seinen ausführlichen Kommentaren zu den einzelnen Pigmenten publizierte Field mehrere *Tables of Pigments*. Diese Tabellen listen in übersichtlicher Form jeweils eine Gruppe von Pigmenten auf, die sich unter dem Einfluss von Licht, Verunreinigungen und der Mischung mit anderen Pigmenten mehr oder weniger gleich verhielten. Wer sich schnell und

Making Katalog 1990; Gettens/Stout 1942; Harley 1987. Vgl. auch Fairman 1990.

⁸⁰ Carlyle 1991, p. 208.

⁸¹ Vom Gebrauch abgeraten hatten Standage 1883 und Salter 1869. Siehe Carlyle 1991, p. 209. In Carlyle 1991 (unpubliziertes Manuskript der Dissertation) sind Kommentare zu den einzelnen Pigmenten abgedruckt, die sich in Carlyle 2001 (publiziertes Buch) nicht finden.

⁸² In welchem Mass der populäre Markt für Malmaterialien Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt war, ist erkennbar bei der Durchsicht der Kataloge der Farbenhersteller. Vgl. Winsor & Newton 1832-1907. Einzelne Kataloge finden sich auch in wissenschaftlichen Bibliotheken: Vgl. Winsor & Newton's *Catalogue of Colours and Materials for Oil and Water Colour Painting*, Yale Center for British Art, Signatur NC760 W37 1800z. Desweiteren erlaubt die Durchsicht der Archive der bekanntesten Farbenhersteller, einen Eindruck der Marktlage zu gewinnen. Vgl. dazu die Zusammenstellung von Carlyle 1991, Part II, Appendix 1, pp. 1-6.

unkompliziert über die Qualitäten eines Pigmentes ins Bild setzen wollte, dem kamen diese benutzerfreundlichen Tabellen entgegen. Mumie findet sich in der vierten Tabelle, der folgende Beschreibung voranging:

„Pigments, not all or little liable to change by the action off light, oxygen, and pure air, nor by the opposite influences of shade, sulphuretted hydrogen, damp and impure air; nor by the action of lead or iron.“⁸³

Die Qualitäten dieser Pigmente entsprachen den üblichen Anforderungen, weshalb Field am Ende der Tabelle bemerken konnte:

„This Table comprehends all the best and most permanent pigments, and such as are eligible for water and oil painting. It demonstrates that the best pigments are also the most numerous, and in these respects stands opposed to the three Tables preceding.“⁸⁴

Field, der im Normalfall mit einer sehr kritischen Haltung die Materialien der Malerei analysierte und empfahl, liess sich von der exotischen Herkunft von Mumie blenden und schrieb ihm weit bessere Eigenschaften zu, als es aus heutiger Sicht besass.

⁸³ Field 1835, p. 187.

Fields Meinung muss stark gewichtet werden, da sein Hauptwerk *Chromatography* weite Verbreitung fand und bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts in neuen, zum Teil korrigierten und ergänzten Auflagen erschien.⁸⁵ Die Verbreitung muss beachtlich gewesen sein. Das grosse Format der ersten Auflage von 1835 wurde auf die Grösse eines üblichen Handbuches verkleinert und der für ein breiteres Publikum wenig verständliche Titel geändert.⁸⁶ 1875 erschien *Chromatography* in dieser neuen Form, mit wenigen Farblithographien und preisgünstig unter dem Titel *A Grammar of Colouring* mit dem Untertitel *Applied to House Painting, Decorative Architecture and the Arts*.⁸⁷ Der Abschnitt zu Mumie war 1872 immer noch der gleiche, und der Inhalt sowie die Anordnung der Tabellen wurden nicht verändert.⁸⁸ In allen Ausgaben von *Chromatography* erschien Mumie zudem in weiteren Tabellen, die Field übersichtshalber zusammengestellt hatte. So beispielsweise in der siebten und neunten Tabelle, die Pigmente auflisten, die mehr oder weniger transparent waren und sich daher als *finishing colours* eigneten sowie Pigmente, die bei der Berührung mit Leim keine Veränderungen zeigten und somit für Fresko- und Temperamalerei wie auch für die

⁸⁴ Field 1835, p. 187.

⁸⁵ Eine zweite, inhaltlich nur wenig veränderte Auflage erschien 1841. Field 1841. Vgl. Kap. 5.3 Popularisierung.

⁸⁶ Die Auflagenentwicklung von *Chromatography* hat Leslie Ann Carlyle so weit als möglich aufgezeigt. Vgl. Carlyle 1991, pp. 299-302. Betreffend weiterer Ausgaben von *Chromatography* unter anderen Titeln und in verschiedenen Formaten vgl. Kapitel 4.3 Popularisierung.

⁸⁷ Field 1875.

Verarbeitung zu Farbstiften geeignet waren.⁸⁹ Noch in einer Ausgabe von *Chromatography*, die von Scott J. Taylor 1885 herausgegeben wurde, entsprach der Text jenem der Originalausgabe.⁹⁰

Laughton Osborn ist der andere Autor, der Mumie ausführlich besprach. Er war sich der Qualitätsprobleme aber bewusst.⁹¹ Osborn gab im ersten Abschnitt des fünften Kapitels seines Handbuches eine Reihe kurzer, für die Praxis gedachte Kommentare zu den am häufigsten verwendeten Pigmenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu Mumie meinte er kurz und bündig: „Mummy is at least useless“.⁹² Der nähere Kommentar folgte in einer langen Anmerkung, in der Osborn sich ausführlich auf Bouvier bezog und sich dessen Einschätzung anschloss.⁹³

Die Mythen der Gewinnung und ihre orientalisch-exotische Herkunft machten Indischgelb und Mumie zu Pigmenten, die beste Voraussetzungen boten, die wirklichen Eigenschaften aus den Augen zu verlieren. Den Autoren der erwähnten Handbücher

⁸⁸ Field 1875, pp. 96, 97, 113, 114.

⁸⁹ Field 1835, pp. 192; Field 1875, pp. 116-118.

⁹⁰ Der Originaltext lautet: „Mummy. Is a bituminous product mixed with animal remains, brought from the catacombs of Egypt, where, three thousand years ago, liquid bitumen was employed in embalming. It resembles asphaltum in its general qualities, and is often substituted for it as being less liable to crack or move on the canvas. Mummy varies exceedingly in its composition and properties, and but little reliance should be placed upon it. It is only used as an oil-colour.“ Taylor 1885, p 160.

⁹¹ Osborn 1845, pp. 56, 57. Vgl. Carlyle 1991, pp. 208, 209.

⁹² Osborn 1845, p. 56. Kein Kommentar zu Mumie findet sich in Mérimée 1830, obwohl er die Herstellung von Bitumen kritiklos bespricht.

⁹³ Osborn 1845, p. 62.

gelang es nicht, sich der mythischen Aura dieser Pigmente zu entziehen. Die Vermutung liegt nahe, dass es die sagenumwobene Herkunft war, die diese Pigmente als modische Werkstoffe des Malers auszeichnete.⁹⁴ Obwohl 1819 mit Chromgelb ein Pigment zur Verfügung stand, das nachweislich die grössere Leuchtkraft und Beständigkeit besass, blieb Indischgelb weiterhin ein gelobter Farbstoff.

Der bekannte Skandal der *Venetian secrets* steht stellvertretend für den blinden Eifer, den einige Mitglieder der Royal Academy beim Aufspüren von Farbrezepten entwickelten. Eine junge Frau namens Ann Jemima Provis behauptete am Ende des 18. Jahrhunderts, dass sie unter den Papieren eines Vorfahrens ein Manuskript mit den Geheimnissen der Venezianer gefunden habe. Der bekannteste Maler, der diese Rezepte ausprobierte und keinen Erfolg verzeichnen konnte, war Benjamin West. Etwas später testete John Constable (1776-1837) auf Anfrage von Sir George Beaumont ein Malverfahren, das auf eine andere vermeintliche Entdeckung zurückging, blieb aber ebenfalls erfolglos.⁹⁵ Obwohl die Resultate dieser Nachforschungen und Experimente enttäuschend ausfielen, führten sie längerfristig zu einer Reihe von gründlichen Bemühungen, die Qualität der Pigmente aufgrund des Studiums schriftlicher Quellen zu verbessern. Mary P. Merrifield

⁹⁴ Vgl. Woodcock 1996 (1), pp. 91, 92. Im Katalog von Winsor & Newton von 1869 (Field 1869) ist sowohl *mummy* wie *indian yellow* ganz normal bei den Tubenfarben aufgeführt. Sie sind nach Preis aufgelistet, *indian yellow* in der Kategorie 1 s. (=1 shilling) und *mummy* 4 d. (=4 dimes).

publizierte 1849 *Original Treatises Dating From the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting* in zwei Bänden, und zwei Jahre früher war Charles Lock Eastlakes *Materials for a History of Oil Painting* erschienen, deren zweite, überarbeitete Auflage unter dem Titel *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters* erschien.⁹⁶ Es sind diese beiden, in vielen Teilen bis heute massgebenden Publikationen, die den Weg, den die Handbücher eingeschlagen hatten, auf eine überprüfbare Weise weiterverfolgten und den Handbüchern schliesslich eine Funktion abnahmen, die sie nur in Einzelfällen zufriedenstellend wahrnahmen.

⁹⁵ Gage 1993, pp. 213, 214. Gage 1999, pp. 153-161.

⁹⁶ Merrifield 1849; Eastlake 1847-69. Siehe auch den Reprint Eastlake 1960.

2.2 Erfindungen und Entdeckungen

Geheimnisvolle Pigmente weckten immer auch die Hoffnung auf die Wiederentdeckung alter Rezepte und die Verbesserung zeitgenössischer Malmaterialien. In diesem Zusammenhang muss die seit Mitte des 20. Jahrhunderts vermehrt zur Diskussion gestellte These diskutiert werden, wonach die Werkstoffe für die stilistische Entwicklung ebenso entscheidend seien wie der sich veränderte gesellschaftliche Kontext, die Beschäftigung mit grossen Vorbildern und der Glaube an das Genie des Künstlers.⁹⁷ Erstmals formuliert wurde diese These für das 19. Jahrhundert von Anthea Callen, wobei das Schwergewicht ihrer Untersuchung auf dem französischen Impressionismus lag.⁹⁸

Diese These muss zweigeteilt werden, um Missverständnisse zu vermeiden. Auf der einen Seite steht die Entwicklung der Malmaterialien, auf der anderen Seite die Entwicklung bestimmter Maltechniken, die unabhängig von neuen

⁹⁷ Diese grundsätzliche These wurde von Monika Wagner für das 20. Jahrhundert diskutiert. Vgl. Wagner 2001. Vgl. auch Wagner 1994.

⁹⁸ Callen 1980. Es handelt sich um eine unpublizierte Doktorarbeit, die am Courtauld Institute for Art der University of London eingereicht wurde. Vgl. auch Callen 1991. Teile dieser Arbeit wurden in einer populärwissenschaftlichen Form veröffentlicht. Vgl. Callen 1997. Für eine ausführlichere ebenfalls auf ihrer Doktorarbeit beruhende Übersicht über das Thema, vgl. Callen 2000. Ein Ansatz, der die Formung eines individuellen Malstils, die verwendete künstlerische Technik und die zur Verfügung stehenden Malmaterialien verbindet, legte Callen in ihrem Buch *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas* vor. Callen 1995. Die Entwicklung der Gemälderestaurierung (conservation science) ist für die Entstehung dieser Fragen massgebend mitverantwortlich. Vgl. *Art in the Making* Katalog 1990. Vgl. auch Gockel 1999, pp. 47-56. Der Ausstellungskatalog *Impression. Painting Quickly in France 1860-1890* geht, wenn nicht sehr explizit, ebenfalls von der These aus, dass veränderte Technik und Materialien auf die persönliche oder

Malmaterialien geschehen kann. Der Ansatz von Callen orientiert sich an der Idee einer Kunstgeschichte als Stilgeschichte und verleitet zur Annahme, dass neue Pigmente zu neuen Ausdrucksformen führen müssten.⁹⁹ Dieser entwicklungsgeschichtlichen Logik liegt eine kausale Denkweise zugrunde, die in dieser Form zu unzulänglichen Vereinfachungen verleitet. Neue Erfindungen führen zu neuen Verhaltensweisen und lösen Prozesse der Akzeptanz oder Ablehnung aus, die schliesslich in einem Austausch von Wissen und Meinungen zu einer Verhaltensänderung führen können, im vorliegenden Fall zu neuen Maltechniken und somit zu neuen Bildlösungen, die als stilistische Veränderungen wahrgenommen werden. Michael Goodwin hat in seiner Aufarbeitung der Firmengeschichte der Farbenhersteller Reeves & Sons dieses Problem erkannt. Er schrieb:

*„It has been said that the essence of history is not so much the passage of events but the reactions of people to those events as they took place. That a continuous interaction has existed between the stylistic metamorphoses of the artist and the technical advancement of the colour-making industry cannot be denied.“*¹⁰⁰

gruppenbezogene Herausbildung eines Malstiles verantwortlich sei. Impression Katalog 2000.

⁹⁹ Zur Dimension der Kunstgeschichte als Stilgeschichte im weiteren Sinne vgl. Locher 2001, pp. 411-418. Vgl. Crowther 1994; Potts 1994; Riegl 1977; Riegl/Kain/Castriota/Zerner 1992; Zur Bedeutung von Riegl heute und im Zusammenhang der obigen Fragestellung vgl. Sorensen 1993.

¹⁰⁰ Goodwin 1966, p. 51.

Die Entwicklung neuer Pigmente betraf nur einen Teil der Malmaterialien. Der zweite Teil umfasste all jene Hilfsmittel, die zum Aufbewahren, Verarbeiten und Verändern der Pigmente und Bindemittel beitrug.

1766 erfanden die Gebrüder William und Thomas Reeves den Wasserfarbentorte.¹⁰¹ Pigmente wurden mit Gummi Arabicum angerührt, danach getrocknet und in Form fester, rechteckiger Stücke (Torte) verkauft. Die Wasserfarben wurden einzeln oder zusammen mit anderen benötigten Accessoires wie Pinseln, Wassergläsern, Lösungsmitteln, Verdünnern etc. in Wasserfarbenschachteln verkauft (Abb. 3).¹⁰² Der unmittelbare Erfolg des Wasserfarbentortes stand in direktem Zusammenhang mit den zahlreichen anderweitigen Bemühungen der Farbenhersteller Reeves & Sons, ihre Produkte ständig zu verbessern und den Bedürfnissen eines wachsenden Marktes von

¹⁰¹ In den englischen Handbüchern wird der Wasserfarbentorte normalerweise *water-colour cake* genannt. Zur Firmengeschichte von Reeves & Sons, gegründet von Thomas und William Reeves um das Jahr 1766, vgl. Goodwin 1966. Michael Goodwin arbeitete die Firmengeschichte von Reeves & Sons anlässlich des zweihundertjährigen Bestehens des Unternehmens auf. Die 51 Seiten umfassende Publikation stützte sich auf das Firmenarchiv und den Zugang zu privatem Archivmaterial der Familie Reeves. Leider unterliess es Goodwin, seine Ausführungen präzise nachzuweisen. Hinweise auf den Zustand, die Klassifizierung oder den Verbleib des Firmenarchivs fehlen ebenso. Genauso wie die Firmengeschichten anderer Farbenhersteller (vgl. Anmerkung 130), fehlt der Arbeit von Goodwin absichtlich die wissenschaftliche Dimension, da sie für eine breite Kundschaft der Firma verfasst wurde. Die schwache Informationslage über die Farbenhersteller und Farbenmänner bemängelte bereits William T. Whitley. Er stellte fest, dass die meisten Biographen der bekannten Künstler des 18. Jahrhunderts die Namen der Farbenhersteller nicht nannten. Das Fehlen dieses Elementes scheint sich auch in den Künstlerbiographien des 19. Jahrhunderts fortzusetzen. Whitley 1928, pp. 330. Zur Rolle und Bedeutung des Materials der Malerei in den Biographien von Künstlern vgl. Woodcock 1998 (1), pp. 240-245.

Amateuren anzupassen.¹⁰³ Vermutlich gelang der Durchbruch erst, als den Kuchen ein wenig Honig beigegeben wurde, der ihre Festigkeit garantierte, die gewünschte Geschmeidigkeit hatte und zugleich die Wasserlöslichkeit nicht beeinträchtigte.¹⁰⁴ Was auf den ersten Blick als einfache Erfindung aussieht und in der Geschichte der Wasserfarbentechnik im besten Fall mit der Jahreszahl 1766 vermerkt wurde, ist das Produkt aufwendiger Experimente.¹⁰⁵ Am Anfang des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts führte die Erfindung des Wasserfarbenkuchens (*water-colour cake*) in England zu einer intensiven Beschäftigung mit der Wasserfarbenmalerei.¹⁰⁶ Eine

¹⁰³ Zur Herstellung des Wasserfarbenkuchen vgl. Hardie 1966-67, p. 9; Redgrave 1892, pp. 251.

¹⁰³ 1780 erhielten Reeves & Son die *Greater Silver Palette* für ihre vorzüglichen Methoden und Innovationen der Pigmentherstellung im Bereich der Wasserfarben. Goodwin 1966, p. 18. Vgl. auch Wood 1913, p. 213, 214; Hudson/Luckhurst 1954, p. 54. Bezüglich des wachsenden Marktes von Amateuren vgl. auch die weiterführenden Ausführungen von Goodwin 1966, pp. 20-30. Insbesondere der Verkauf von Wasserfarben an die East India Company und in alle Erdteile, wo Engländer auf pompöse Weise den englischen Lebensstil pflegten, war für eine äusserst grosse Nachfrage verantwortlich. Die Faszination für das *Pittureske* und Aussergewöhnliche sowie die professionelle Aufzeichnung von Fauna, Flora und Topographie konnten an die bekannten Entdeckungsreisen von Captain Cook anschliessen, auf denen unter anderen Isaac Smith, William Hodges und John Webber ihre Aufzeichnungen in Wasserfarben machten. Vgl. Webber Katalog 1996.

¹⁰⁴ Goodwin 1966, p. 16. Goodwin scheint in den Firmenarchiven kaum eingehendere Informationen gefunden zu haben als bereits Redgrave 1892, p. 251. Die Archive waren dem Autor für diese Arbeit nicht zugänglich.

¹⁰⁵ Einen Überblick über die Technik der Wasserfarbenmalerei, die Entwicklung des Materials sowie der Hilfsgegenstände gibt Hardie 1966-67, pp. 9-45. Spezifisch zum Wasserfarbenkuchen siehe Ayres 1985, pp. 103-111, 132-133.

¹⁰⁶ Ein Indikator für die Tragweite und Dimension der Wasserfarbenmalerei in der englischen Kunstwelt sind die zahlreichen Gesellschaften, die sich ausschliesslich der Förderung dieser Maltechnik widmeten. Zur Royal Society of Painters in Water Colours: Cundall 1908, pp. 55-70, pp. 135-145. Zu The Associated Artists in Water Colours: Cundall 1908, pp. 71-79. Zu The Royal Institute of Painters in Water Colours (ab 1863: The Institute of Painters in Water Colours, und ab 1883: The Royal Institute of Painters in Water Colours): Cundall 1908, pp. 107-121.

kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der qualitativen Verbesserung der Wasserfarbentuchen setzte ein. Das Hauptproblem war die Verteilung der Pigmentpartikel, wenn sie im Wasser aufgelöst wurden. Geschah ihre Auflösung unregelmässig, so wurde das gleichmässige Auftragen einer Farbe erschwert. Die Farbenhersteller William Winsor und Henry C. Newton, die 1831 das nach ihnen benannte Unternehmen Winsor & Newton gründeten,¹⁰⁷ experimentierten mit den feuchtigkeitsbindenden Eigenschaften von Glycerin, um Wasserfarbentuchen herzustellen, die den Gebrauch vereinfachten und die Qualität erhöhten.¹⁰⁸

Die Werkstoffe der Ölmalerei waren besser entwickelt. Dem Aquarellmaler war im Besonderen die limitierte Anzahl der Pigmente ein praktisches Hindernis.¹⁰⁹ Für innovative Bemühungen zur Verbesserung dieser Situation gab es eine Nachfrage. Der erste Biograph von Paul Sandby, William Sandby, beschrieb die Probleme, die dieser wegen der „poverty of his palette“ gehabt habe.¹¹⁰ Da die Wasserfarbentechnik in England vom 16. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein neben topographischen Aufnahmen für militärische Zwecke

¹⁰⁷ Vgl. Carlyle 1991, Part II, pp. 1, 2; Pavey/Staples 1984. Vgl. auch London 1982, pp. 8,9.

¹⁰⁸ London 1982, p. 8. Vgl. auch Wash and Gouache Katalog 1977, pp. 35-36, wo die Problematik der Wasserfarbentuchen in einen breiteren Kontext der Bindemittelverwendung eingebunden ist. Der Katalog von Cohn ist eine der wenigen fundierten Arbeiten zur Technik der Wasserfarbenmalerei, die technische, künstlerische, soziale und ökonomische Problemfelder zumindest Ansatzweise auch historisch verknüpft.

¹⁰⁹ Goodwin 1966, p. 15.

¹¹⁰ Sandby 1892, p. 230. Vgl. auch Goodwin 1966, p. 15.

hauptsächlich zur Schattierung und groben Einfärbung von Karten und Plänen diente, war nicht nur die Anzahl der Pigmente beschränkt, sondern auch ihre Qualität und die Eigenschaften ihrer Verarbeitbarkeit auf diese Verwendung ausgerichtet.¹¹¹ Paul Sandby nahm aus diesem Grund Kontakt auf mit dem Farbenmann John Middleton, der die Qualität der Wasserfarben verbesserte, bevor die Farbenhersteller sich diesen Problemen widmeten.¹¹² Diese Verbesserungen ermöglichten die Popularisierung der Aquarelltechnik und schärften das Bewusstsein von Künstlern und Amateuren für diesen Werkstoff.¹¹³

Die zweite wichtige Erfindung, die das Umfeld der praktischen Tätigkeit der Maler tief greifend veränderte, war die *collapsible metal tube*. 1841 patentierte der amerikanische

¹¹¹ Zur Geschichte der topographischen Aquarellmalerei vgl. Cundall 1908, pp. 21-40; Hardie 1966-67, Bd. 1, pp. 158-168 und Bd. 2, pp. 22-42; Redgrave 1892, pp. 9-23. Und generell zur Wasserfarbenmalerei vgl. die bibliographischen Angaben aus Reynolds 1971, p. 198.

¹¹² Paul Sandby war sehr besorgt über die Grösse seiner Palette und versuchte sie wenn immer möglich zu vergrössern und zu verbessern. William Sandby schrieb: „For many years after Mr. Sandby commenced landscape drawing no colours were in general use except such as were peculiarly adapted for the staining of maps and plans, and indeed it was himself who set Middleton the colour maker to prepare them in somewhat like their present state, and which are now brought to so great perfection by Reeves, Newman and others“. Middleton, it must be said, was rapidly outshone by the firm of Reeves.“ Sandby 1892, pp. 230, 231. Vgl. Goodwin 1966, p. 15. Betreffend andere Farbenmänner, die in London während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig waren vgl. Whitley 1928, pp. 332-335.

¹¹³ Vgl. allgemein zur Entstehung des Typus des Amateurs und seinem sozialen Kontext Bermingham 2000, pp. 77-181, insb. pp. 129-145 und pp. 174-181; Brewer 1995 (1); Klein 1995. Grundlegend sind die Forschungen von Kim Sloan: *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog* 2000, pp. 171-177. Vgl. auch Sloan 1986 und Sloan 1997. Zur Vorgeschichte des Typus des Amateurs vgl. Sloan 1982. Zur Stellung des professionellen Künstlers in diesem Umfeld vgl. Brewer 1995 (2). Exemplarisch zur Beziehung zwischen einem professionellen Künstler und einem Amateur, vgl. die gegenseitige

Porträtmaler John Goeff Rand in London und Washington eine solche Tube sowie einen Apparat zu deren Herstellung (Abb. 4, 5).¹¹⁴ In der kunsthistorischen Literatur wird dieses Ereignis meist nur beiläufig erwähnt.¹¹⁵ Die zeitgenössischen Handbücher und die Literatur zur Restaurierung schenken dieser Erfindung etwas mehr Beachtung.¹¹⁶ Die meisten Beiträge neigen zu einer Darstellung, welche die Erfindung der Tube nicht als Teil eines maltechnischen, sich über einen langen Zeitraum entwickelndes Problem begreift, sondern als ein punktuelles Ereignis beschreibt. Der wichtige Artikel von Rosamund D. Harley, *Oil Colour Containers: Development Work by Artists and Colourmen in the Nineteenth Century*, zeichnet hingegen ein

Wertschätzung von William Gilpin und Thomas Gisborne. Siehe *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000*, pp. 196, 197.

¹¹⁴ Betreffend die Erfindung der Tube vgl. Ayres 1985, pp. 87, 110, 111, 132; London 1982, pp. 67-69. Siehe auch: *Archives of American Art, John Goeffe Rand papers, 1832-1960*, Collection Code: mq235677. Zur Entwicklung des Berufstandes des colourman mit besonderer Berücksichtigung der Situation in Frankreich siehe *Art in the Making Katalog 1990*, pp. 32-43. Zu den Arbeitsbedingungen der Künstler in ihren Ateliers unter besonderer Berücksichtigung der technischen Aspekte vgl. Callen 1997, pp. 8-33 und zur Entwicklung der Farbbehälter im speziellen pp. 22-25. Allgemein zur Arbeit und der Bewunderung resp. Mythisierung des Künstlers im Atelier siehe *Artist and the Studio Katalog 1978*. Auf der Abb. 4 ist auch ein Zettel zu sehen, der sich in der kleinen Schachtel befindet, wo das Patentmodell der Tube aufbewahrt wird. Das darauf erwähnte Datum 1832 ist schwierig in Zusammenhang zu bringen mit 1841, dem auch auf den schriftlichen Unterlagen bestätigten Datum der Patentierung. Es ist durchaus möglich, dass Rand schon Jahre vor der Patentierung an einer Metalltube herumexperimentierte und mit diesem Zettel ausdrücken wollte, dass er der Erste und eigentliche Erfinder der Tube war. Unter den Vorzeichen der grossen Konkurrenz bei der Entwicklung neuer Farbbehälter scheint dies plausibel.

¹¹⁵ Aufschlussreich ist diesbezüglich die Durchsicht der Einführungs- und Grundlagenliteratur in die Kunstgeschichte. Die Erfindungen und Innovationen im Bereich der Künstlermaterialien und der Werkstoffe finden dort nur am Rande Erwähnung. Ein argumentativer Einbezug in die kunsthistorischen Deutungen fehlt beinahe gänzlich. Vgl. Adams/Schneider 1997; Bättschmann 1984; Belting/Dilly/Kemp/Sauerländer/Warneke 1986; Cheetham 1998; Fernie 1995; Finch 1974; Greenhalgh/Duro 1992; Janson/Janson 1997; Lavalleye 1972; Paul 1998; Wolf/Besch/Kerscher 1984.

¹¹⁶ Vgl. beispielsweise Wehlte 2000, pp. 379, 380.

sehr differenziertes Bild der problematischen Aufbewahrung von Ölfarben.¹¹⁷ Sie ging von der für einen Künstler alltäglichen Situation aus, dass Pigmente materialgerecht aufbewahrt werden müssen, damit sie nicht eintrocknen, ihre Farbe verändern und schliesslich unbrauchbar werden. Sie beschrieb diese Problematik als einen historischen Prozess, der mit der Erfindung der Tube einen vorläufigen Abschluss fand.¹¹⁸

Seit dem 17. Jahrhundert wurden Hautsäcke zur Aufbewahrung der mit einem Bindemittel gebundenen Farben verwendet. Es war dies die einzige Alternative zur fortlaufenden Zubereitung der Farben im Atelier. Das Zerreiben und Binden der Farben auf einem Mahlstein war zeitraubend und konnte häufig nur mit Hilfe eines Assistenten bewältigt werden.¹¹⁹ Die Hautsäcke boten eine Alternative, deren massgeblicher Schwachpunkt das luftdichte Verschiessen war, das die Farben vor rascher Austrocknung schützte. Die Vielzahl von Verbesserungen und Erfindungen zur Aufbewahrung von Ölfarben konzentrierte sich daher auf die Verschluss technik der Hautsäcke. Anstatt diese zuzuschnüren und bei Bedarf mit einem kegelförmigen Knochen- oder Porzellanstück ein Loch zu stechen, aus dem die Farbe herausgepresst wurde, schlug der Farbenhersteller Rawlinson 1804 vor, den Hautsack um einen ebensolchen kegelförmigen

¹¹⁷ Harley 1971.

¹¹⁸ Harley 1971.

¹¹⁹ Vgl. Constable 1954, pp. 28, 29. Die Atmosphäre im Atelier und das Verhältnis zwischen Meister und Assistent lässt sich erahnen auf dem wenig bekannten und selten reproduzierten Bild *An Artists' Colourman's*

Verschluss zu binden, der dann bei Bedarf einfach herausgezogen werden konnte. Die Idee war schlicht, aber genial. Nachdem die Farbe herausgedrückt war, konnte mit dem selben Kegel der Hautsack wieder verschlossen werden. Die nächste Verbesserung war die Erfindung einer metallenen Spritze zur Aufbewahrung von Ölfarben, deren Entwicklung James Harris 1822 der Society of Arts vorlegte. Der Ölmalkasten von Queen Victoria enthielt ein ganzes Set von Farben in solchen Spritzen (Abb. 6). Biographische Angaben lassen vermuten, dass Harris ein Kunstlehrer war, dem die mühsame Handhabung der Hautsäcke seiner Schüler auffiel.¹²⁰ Die Society of Arts und das Committee for Polite Arts publizierten einen illustrierten Bericht, der die Schilderungen der praktischen Erfahrungen von William Collins, John King und vom Präsidenten der Royal Academy, Sir Thomas Lawrence, enthielt.¹²¹ Lawrence äusserte sich sehr positiv zu Harris' Erfindung und bestellte ein Set dieser Spritzen. Unter den allgemeinen Gründen, die zu diesem Erfolg führten, wurde neben der Sauberkeit und der leichten Handhabung auf Reisen auch der Umstand erwähnt, dass die Kunden bei Porträtsitzungen weniger vom störenden Geruch der Ölfarben belästigt würden.¹²²

Workshop von J.M.W. Turner von 1807 (Tate Gallery, London). Siehe Butlin/Joll 1984, Nr. 207, Plate 205.

¹²⁰ Harley 1971, pp. 1, 2. Harley bemerkte, dass über James Harris fast nichts bekannt ist. Weitere Nachforschungen bestätigten dies.

¹²¹ Siehe Royal Society of Arts, *MS, Minutes of Committees*, 1821-2, pp. 137-138. Bei Harley 1971 zitiert, p. 2, Anmerkungen 4 und 5.

¹²² Harley 1971, p. 2.

Der Erfolg der Farbenhersteller Winsor & Newton beruhte auf den eigenen Erfahrungen, welche die beiden Unternehmer als Maler gemacht hatten.¹²³ Diese Erfahrungen waren die Basis für ein eingehendes Verständnis der Werkstoffe, aber auch der maltechnischen Probleme des Künstlers im Alltag.¹²⁴ Die beiden Unternehmer waren sich bewusst, dass die Qualität der Pinsel, die Aufbewahrung der Farben und die richtige Staffelei - neben vielen weiteren Ausrüstungsgegenständen des Ateliers - für den Künstler ebenso wichtig waren wie für den kaufkräftigen Amateur.¹²⁵ 1840 entwickelten die beiden Partner eine Glasspritze, die leichter war als die Metallspritzen von James Harris. Sie sollten das ältere Modell und die immer noch im Gebrauch befindlichen Hautsäcke ablösen. Ein beliebter Farbbehälter war zudem ein ausgezeichnetes Instrument, die eigenen Farben auf dem Markt erfolgreich verkaufen zu können. Interessen der Künstler und der Farbenhersteller gingen Hand in Hand, und die beiden Partner liessen die neuartige Spritze

¹²³ Harley 1971, p. 3. Graves 1901, p. 308. Es gibt nur wenig Literatur zu den beiden führenden Unternehmern im Bereich der Künstlerfarben. Einige wenige Artikel konzentrieren sich auf spezifische Fragestellung, was beispielsweise die Datierung von Winsor & Newton Leinwänden anbelangt. Vgl. Cobbe 1976; Harley 1987. Einige Informationen zur Gründung und Entwicklung von Winsor & Newton finden sich auch in Goodwin 1966, pp. 30-33.

¹²⁴ Vgl. London 1982, p. 8.

¹²⁵ Ein Ausschnitt aus einem kleinen Handbuch, das William Winsor und Henri C. Newton 1843 schrieben und herausgaben, gibt einen Einblick in die subtilen Verkaufsstrategien dieser beiden Farbenhersteller: „From this slight review of the sources whence the pigments of the artist are derived, it will be observed that productions from every quarter of the Globe have been taxed to yield, for his use, a simple box of colours. For this the Miner has explored the earth - the Botanist tested the exotic plant; for this the Chemist has toiled in the unhealthy fumes of his laboratory through endless experiments, esteeming every step nearer

patentieren.¹²⁶ Der Konkurrenzkampf um die Erfindung besserer Farbbehälter spitzte sich zu, als nur ein Jahr später, 1841, die Farbenmänner Waring und Dimes eine Verbesserung des Verschlusses der Hautsäcke anboten, der das beliebige Öffnen und Schliessen ermöglichte. Die Idee unterschied sich nur unwesentlich von Rawlinsons Verbesserungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, doch wurde sie in gezielter Werbung als Erleichterung der praktischen Tätigkeit des Malers angepriesen.¹²⁷

Immer noch war der Maler gezwungen, beim Gebrauch der Ölfarben seine Palette abzulegen, wenn er neue Farben hinzufügen wollte, weil sowohl die fragilen Hautsäcke als auch die Spritzen nur mit zwei Händen bedient werden konnten. Die Erfindung der Tube durch John Goeffe Rand und ihre alsbaldige Patentierung und zügige Einführung auf dem Markt im Jahre 1841 löste alle bisherigen Probleme.¹²⁸ In den Tuben konnten die

to perfection an ample reward for his perseverance, and a stimulus to renewed exertion." Winsor/Newton 1843, pp. 9, 10.

¹²⁶ London 1982, p. 8; In Harley 1971, p. 3, findet sich zudem eine detaillierte Beschreibung der Funktionsweise dieser neuen Glasspritze, welche die technischen und benutzerorientierten Feinheiten solcher Weiterentwicklungen und Erfindungen aufzeigt.

¹²⁷ Harley 1971, p. 4. Die Vornamen der erwähnten Farbenmänner konnten nicht in Erfahrung gebracht werden.

¹²⁸ Vgl. Ayres 1985, pp. 87, 110, 111, 132; London 1982, pp. 67-69. Als amerikanischer Porträtmaler war sich John Goeffe Rand der Tragweite einer Patentierung in England und Amerika bewusst. Das Volumen des aufstrebenden amerikanischen Marktes für Malmaterialien war enorm (vgl. Katlan 1987). Zur Einführung und Patentierung der Tube vgl. die vielleicht älteste erhaltene Tube überhaupt, das von Rand hergestellte Patentmodell. Es befindet sich in den Archives of American Art, Washington D.C. (Abb. 4). Dort werden ebenfalls die amerikanischen Patenturkunden und weitere Dokumente von Rand aufbewahrt (Abb. 5). Rand hat in Washington das gleiche Patent angemeldet wie in London, es aber nie versucht ernsthaft zu vermarkten. Vgl. Archives of American Art, *John Goffe Rand papers, 1832-1960*, Collection Code: mq235677.

Farben mit den meisten Ölen gebunden werden und blieben frisch. Nach Gebrauch garantierte der Schraubverschluss die luftdichte Aufbewahrung, und die Ölfarben konnten überall hin mitgenommen und ohne Umstände auf die Palette gesetzt werden. Die Einführung der Tube war ebenfalls begleitet durch einen langwierigen Konkurrenzkampf zwischen den Farbenherstellern, der die Bedeutung dieser Erfindung in der ganzen Spannweite illustriert.¹²⁹

Der Erfolg von Innovationen im Bereich der Künstlermaterialien hing davon ab, wie der Markt sie aufnahm.¹³⁰ Diese Reaktion des Marktes wurde von den Farbenherstellern ganz im Sinne eines industriellen Unternehmertums zu steuern versucht. Die Vermarktung lief über ein Netz von Vertretern, die in England umherreisten und Farbkasten, Farben, Pinsel, Papiere und weitere Malutensilien verkauften.¹³¹ So wurden auch Farbkasten hergestellt, die ausschliesslich für den Verkauf der Farben an die

¹²⁹ Harley 1971, pp. 4-11, beschreibt diesen Konkurrenzkampf im Detail. Zur Rolle von Winsor & Newton in der Entwicklung und Vermarktung der Tube vgl. London 1982, p. 8; und allgemein Goodwin 1966, p. 15.

¹³⁰ Die dritten bekannten Farbenhersteller neben Winsor & Newton und Reeves & Sons war die George Rowney and Company Limited. Vgl. Anonym 1952. George Rowney war, wie William Newton, Maler und kannte die Probleme aus der Praxis. Auch er bemühte sich um die Möglichkeiten technischer Innovation. 1801 präsentierte er seine sogenannten *patent pallet colours*, die aber nie die Bedeutung erlangten, wie die Erfindung des Wasserfarbenkuchens oder der Metaltube. Zur Geschichte des Hauses Rowney ist wenig bekannt. Ein maschinengeschriebenes Skript einer Chronologie und zwei Seiten Text über das Haus Rowney befindet sich auf den Archives of American Art. Darin wurde unter anderen festgehalten, dass Rowney befreundet war mit Constable und Turner. Zudem hatte das Haus George Rowney einen Agenten in Paris, wo nach dessen Tod 1885 eine Niederlassung eröffnet wurde. Vgl. Archives of American Art, *Ralph and Bena Frank Mayer papers*, [ca. 1920]-1964, 4.3 linea ft. (partially microfilmed on 3 reels), reel D211-D213, hier: reel D211.

Detailhändler verwendet wurden.¹³² Der Markt ausserhalb Londons war für den Umsatz von grösster Bedeutung, während die Geschäfte in London dazu dienten, neue, modische Farben, Ausmalungs- und Dekorationstechniken einem trendbewussten Publikum vorzuführen.¹³³ Vorgemacht hatte dies Rudolph Ackermann in seinem Repository of the Arts, das als einer der faszinierendsten Einkaufsorte im London der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt. Ackermanns Repository of the Arts hatte in der gleichnamigen Zeitschrift zudem ein Medium ersten Ranges.¹³⁴

Ebenso viel Aufmerksamkeit wie die Weiterentwicklung der Malutensilien erfuhr die Verbesserung und Erfindung neuer Pigmente. Gemäss den Angaben von Winsor & Newton im Ausstellungskatalog *Paint and Painting*, der 1982 anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Firma Winsor & Newton die gleichnamige Ausstellung in der Tate Gallery begleitet hatte, führten die beiden Farbenmänner im Jahre 1837 das Pigment

¹³¹ Vgl. Goodwin 1966, insb. pp. 40-58.

¹³² Ein Exemplar eines solchen Farbkastens kann im firmeneigenen Museum von Winsor & Newton besichtigt werden. Das kleine Museum, das nur auf Anfrage und während den Bürozeiten zugänglich ist, befindet sich am Hauptsitz: Winsor & Newton, Whitefriars Avenue, Harrow, Middlesex HA3 5RH, England.

¹³³ Betreffend die Bedeutung der Dekoration für den Farbenmarkt vgl. die beiden Bände von Ian Bristow zur Farbe in der Architektur und der Innendekoration. Sie sind das Resultat eines grossen Forschungsprojektes und eine der besten und umfangreichsten Materialsammlungen in diesen Gebieten. Bristow 1996 (1); Bristow 1996 (2).

¹³⁴ Vgl. Ackermann 1809 (2). Betreffend die Aktivitäten von Rudolph Ackermann und seinem Repository of the Arts vgl. Ford 1983; Burke 1935; Ackermann/Agius/Jones/Cameron/Hollis 1984. Generell zur Entstehung einer Konsumgesellschaft mit Bezug zu den Künsten im weitesten Sinne, vgl. Brewer/Porter 1993; Brewer 1995 (1); Birmingham/Brewer 1995. Betreffend die Geschichte des Konsums von Kultur in der Metropole London vgl. Croot 1998; Fox/Schultze 1992; Hahne 1992; Smith 1977; Stamp 1984.

Chinese white auf dem Markt ein.¹³⁵ Vieles deutet darauf hin, dass Chinese white im Hinblick auf die Bedürfnisse der Wasserfarbenmaler entwickelt wurde. Maltechnische Anliegen der Künstler, die sich ihrerseits an ästhetischen Anforderungen orientierten, waren treibende Kräfte. Fields Standardwerk *Chromatography* erschien zwei Jahre vor der Einführung dieses für die Wasserfarbenmaler wichtigen Pigments.¹³⁶ Dafür wurde es umso ausführlicher besprochen in der vollständig überarbeiteten Neuauflage von Salter, die 1869 erschien.¹³⁷ Im Gegensatz zu den Informationen aus dem Katalog *Paint and Painting* gab Salter die Einführung von Chinese white um drei

¹³⁵ London 1982, p. 8. Die heutige gängige Bezeichnung für chinese white ist zinc white. Vgl. den ausführlichen Beitrag von Kühn 1986.

¹³⁶ Vgl. Field 1835.

¹³⁷ Field 1869, p. 76. Salter betonte im besonderen die Dimension des Vor- und Nachher bezüglich der Entdeckung von chinese white. Die Entdeckung von chinese white steht nach der Lektüre seines Artikels wie eine Schwelle in der Geschichte der Weissen Pigmente. Der ganze Artikel lautet: „CHINESE WHITE. The introduction, in 1834, of this peculiar preparation of oxide of zinc has proved an incalculable boon to water-colour painters, who formerly had no white which combined perfect permanency with good body in working. Its invention obviated the necessity for using white lead, a pigment which, though it may be employed with comparative safety in oil, is quite unfitted for water. Since the period of its production, Chinese white has been generally preferred by water-color artists, as being the most eligible in their peculiar department. Previous to that period, the complaints of whites changing were of constant occurrence; but in no instance has any picture, in which this white has been used, suffered from its employment. To the colour of oxide of zinc, sulphuretted hydrogen is altogether harmless; sulphide of zinc being itself white. The variety under notice works and washes well, possesses no pasty or clogging properties, and is prepared beautifully white. Moreover, it has the desirable quality of dense body; so much so, that, as the painter works, his effects remain unaltered by the drying of the colour. It may likewise be safely mixed with all other pigments, the following blending very satisfactorily with the white for opaque lights - cadmium yellow, orange, and red; gamboges; aureolin; yellow ochre; vermillion; and light red. Without the artistic drawbacks of constant white or the chemical defects of white lead, and retaining the advantages of both, Chinese white cannot but be considered as a most important addition. It is a matter of regret that this pigment is not equally efficacious in oil.“

Jahre früher, anstatt mit 1837 bereits mit 1834, an.¹³⁸ Ob er damit Field diskreditieren wollte, oder ob die Angaben von Winsor & Newton nicht korrekt sind, lässt sich nicht sagen. Chinese white ist heute normalerweise unter dem Namen zinc white bekannt. Kühn gibt in einem ausführlichen Artikel zu diesem Pigment als Jahr der Einführung von zinc white (Chinese white) ebenfalls 1834 an.¹³⁹ Er bezieht sich auf das *Descriptive Handbook of Modern Water Colour Pigments*, das von der Firma Winsor & Newton 1930 herausgegeben wurde.¹⁴⁰ Somit widersprechen sich betreffend die Einführung dieses Pigmentes zwei von der Firma Winsor & Newton herausgegebene respektive gesponserte Publikationen. Hat Salter, dessen Neuausgabe ebenfalls von Winsor & Newton herausgegeben wurde, recht, so ist nicht ersichtlich, warum Field in *Chromatography* dieses Pigment nicht besprochen hat. Es scheint, als hätten seither alle Autoren von Salter abgeschrieben. Im vorliegenden Fall handelt es sich jedoch um ein Missverständnis, das auf die gekonnte Markteinführung dieses Pigmentes von Winsor & Newton zurückzuführen ist. Field besprach das besagte Pigment nämlich, aber unter dem chemisch sinnvollen Namen zinc white.¹⁴¹ Das Pigment war also mit Sicherheit schon vor 1837 bekannt, doch verdeckte das Verwirrspiel über die effektive

¹³⁸ Vgl. London 1982, p. 8 und Field 1869, p. 76.

¹³⁹ Kühn 1986, p. 171.

¹⁴⁰ Winsor & Newton 1930.

¹⁴¹ Field 1836, pp. 71, 72.

Entdeckung des Pigmentes und seiner Vermarktung die wahren Umstände.

Der Artikel von Salter zu *Chinese white* ist eindeutig, was die Bedeutung des Pigmentes für die Entwicklung der Wasserfarbenmalerei anbelangt:

*„The introduction, in 1834, of this peculiar preparation of oxide of zinc has proved an incalculable boon to water-colour painters, who formerly had no white which combined perfect permanency with good body in working.“*¹⁴²

Salter fasste anschliessend zusammen, was im Grossen und Ganzen auch heute noch über dieses Pigment bekannt ist.¹⁴³

Weiss war eine Quelle ständiger Sorgen, weil

Pigmentveränderungen allgegenwärtig waren.¹⁴⁴ Während in der

Ölmalerei *white lead* Verwendung fand, war dieses Pigment für die Wasserfarbenmalerei ungeeignet.¹⁴⁵ *Chinese white*, oder

white lead, löste manche Sorgen und Probleme mit weissen

Pigmenten beinahe von einem Tag auf den anderen. Es war nicht giftig, konnte auf einfache Weise hergestellt werden und wies eine hohe Stabilität auf, weil das Produkt des natürlichen

¹⁴² Field 1869, p. 76.

¹⁴³ Field 1869, p. 76. Kühn 1986, pp. 169-186.

¹⁴⁴ *Zince white (chinese white)* löste alle diese Probleme. Vgl. den Abschnitt *Compatibility* in Kühn 1986, pp. 174.

¹⁴⁵ Field 1869, p. 76.

Zerfallsprozesses ebenfalls weiss war.¹⁴⁶ Zudem liess es sich ausgezeichnet mit Gummi Arabikum binden und in Wasser lösen, was Voraussetzung war, um in der Wasserfarbenmalerei Verwendung zu finden.¹⁴⁷ Die Stellung von Weiss war für diese Technik eine besondere. Es wurde nicht nur verwendet, um in der Mischung mit anderen Farben hellere Töne zu erzielen, sondern auch um bestimmte Effekte zu erreichen, die nur der Wasserfarbenmalerei eigen waren. Es betraf dies beispielsweise die Darstellung des Himmels, der von einem hellen Blau sich stufenlos in einen dunklen Horizont erstreckte, oder die weitem geschätzten Effekte der Sonnenuntergänge, die auf ausgefallenen Wolkenbildern einen Tanz des Lichtes provozierten, den auf Papier zu bringen eine der grössten Herausforderungen des Wasserfarbenmalers war.¹⁴⁸ Die Verfügbarkeit eines neuen Pigmentes bedeutete, wie viele andere Verbesserungen und Erfindungen, einen kleinen Schritt in einem Zusammenspiel von Innovation und Anwendung neuer Werkstoffe und Hilfsmittel, der das Arbeiten in einer bestimmten Technik veränderte und die Maler bestimmte Motive bevorzugen liess.

¹⁴⁶ „To the colour of oxide of zinc, sulphuretted hydrogen is altogether harmless; sulphide of zinc being itself white.“ Field 1869, p. 76.

¹⁴⁷ Für weitere, ausführliche Angaben betreffend dieser Eigenschaften sowie die spezifische Herstellung vgl. Kühn 1986, insb. pp. 172-174.

¹⁴⁸ Vgl. Shanes 1997. Allgemeiner siehe Hardie 1966-67, pp. 102-114. Als Beispiele vgl. *View of Snowdon and Lake of Llanberis* (1789, watercolour over pencil sketch with scraping out, 29 x 41,5 cm, British Museum) vom Amateurmaler Revd Thomas Gisborne, abgebildet und kommentiert in *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000*, p. 196, Nr. 139; oder *The Plain of Marathon*, (1834, mine de plomb et aquarelle, 17,5 x 26 cm,

Die Farbenhersteller Winsor & Newton übernahmen mehrere Pigmente von George Field, publizierten Neuauflagen von *Chromatography* und konnten sich auf Pigmentanalysen berufen, die Field für Künstler ausführte.¹⁴⁹ Field konzentrierte sich auf die Herstellung von *lake pigments*. Sein Hauptanliegen war die Verbesserung sämtlicher Pigmente in Bezug auf ihre Reinheit und Stabilität.¹⁵⁰ Winsor & Newton griffen diese Anliegen auf, indem sie die Zusammensetzung ihrer Farben auf der Verpackung und später direkt auf den Tuben bekannt machten.¹⁵¹

Die Versuchung, technische Innovationen mit neuen stilistischen Tendenzen in Verbindung zu bringen, betrifft im Wesentlichen die Erfindung neuer Pigmente. Während die

Privatsammlung) des Künstlers John Varley, abgebildet und kommentiert in *Aquarelle Anglaise Katalog 1999*, p. 96, Nr. 48.

¹⁴⁹ Betreffend die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Farbenmännern vgl. Gage 2001, pp. 11-18; London 1982, pp. 35-42. Gage 1993, pp. 213-221. Field hat für Turner Analysen von Pigmenten durchgeführt. Gage 1987, p. 92. Vgl. auch Townsend 1993, insb. pp. 39-46; Townsend 1994 (2); Townsend 1995, insb. pp. 183, 184. Der Austausch und die Beziehungen zwischen Künstlern und Farbenmännern lässt sich auch am Beispiel vom Farbenmann Charles Roberson beobachten. Vgl. Woodcock 1996 (3). Ein grosser Teil seines Archives wird heute am Hamilton Kerr Institute in Cambridge aufbewahrt. vgl. Gallagher 1991, Woodcock 1995, Woodcock/Churchman 1997. Das Archiv wird insbesondere von Restauratoren benutzt, da die *account ledgers* Auskunft geben, wer, wann, welche Werkstoffe eingekauft hat. Winsor & Newton erwarb die Notebooks von Field (Field 1809), vgl. Gage 2001, pp. 62, 63.

¹⁵⁰ London 1982, p. 8; Bubb 1987. Vgl. auch Field 1835, Preface.

¹⁵¹ Die Bemühungen um die Industrialisierung und Professionalisierung der Farbenherstellung zahlte sich für Winsor & Newton aus. 1841 wurden sie *Artists' Colourmen by Appointment of Her Majesty, Queen Victoria*. 1851 nahm das Unternehmen an der *Great Exhibition* teil und an der Weltausstellung von 1862 bekamen die beiden Partner die einzige *Preismedaille*, die für *artists' colours* vorgesehen war. Vgl. London 1982, pp. 8, 9. Vgl. die Kataloge von Winsor & Newton, die im Firmenarchiv aufbewahrt werden, ebenso die Farbtuben und Farbschachteln im firmeneigenen Museum (Winsor & Newton, Harrows, Whitefriars Avenue, Harrow, Middlesex HA3 5RH, England), wo die Entwicklung der Etikettierung und Produktebezeichnung der Farbbehälter, insb. der Tuben, verfolgt werden kann.

Verwendung des Wasserfarbenkuchens und der Tube vor allem den Atelieralltag des Künstlers betraf, versprachen neue Pigmente eine direkte Veränderung der malerischen Möglichkeiten.

Anlässlich der Constable-Ausstellung von 1991 in der Tate Gallery machte Sarah Cove in einem Beitrag zur Untersuchung der Technik und der verwendeten Ölfarbmaterialeien von Constable auf ein ungewöhnliches, rotes Pigment aufmerksam, das sowohl auf Constables Palette als auch in seiner *sketching box* nachgewiesen werden konnte.¹⁵² Es handelte sich um ein Pigment mit dem Namen *scarlet lake* oder *iodine scarlet*, das Sarsfield Taylor 1839 in seiner überarbeiteten Übersetzung von Mérimées *De la Peinture à l'huile* (1830) als „brighter than vermilion“ beschrieb.¹⁵³ Erfunden wurde *iodine scarlet* 1812 vom Chemiker Humphry Davy.¹⁵⁴ Ungewöhnlich ist das Pigment nicht nur wegen seiner seltenen Verwendung, sondern wegen seinen überwiegend negativen Eigenschaften.¹⁵⁵ Beide von Sarah Cove analysierten Proben, die Reste auf der Palette und die Reste in der *sketching box*, wiesen starke Veränderungen auf. Die ursprüngliche Leuchtkraft ging verloren, und die Reste in der *painting box* haben sich gar von einem leuchtenden Gelb in ein

¹⁵² Cove 1991, p. 506.

¹⁵³ Mérimée 1839, pp. 120, 121.

¹⁵⁴ Wyld/Roy 1995, pp. 122.

¹⁵⁵ Siehe Harley 1970, p. 76. Nicht besprochen wurde das Pigment bisher in: *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. Bisher erschienen 3. Bde., ein vierter Band befindet sich in Vorbereitung. Vgl. Feller 1986; Roy 1993; West Fitzhugh 1997.

schmutziges Schwarz verwandelt.¹⁵⁶ Der Nachweis des Pigments auf Constables letzter Palette legt die Vermutung nahe, dass er es insbesondere in seinen späten Gemälden verwendet hatte.¹⁵⁷ Constable ist nicht der einzige bekannte Maler, der in den 20er und 30er Jahren in England dieses ominöse, vermeintlich leuchtkraftsteigernde Pigment verwendete. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) tat dasselbe.¹⁵⁸ In seinem bekannten und zu Lebzeiten Turners äusserst beliebten Bild *The Fighting Temeraire, tugged to her last berth to be broken up* von 1839 konnten Martin Wyld und Ashok Roy das besagte Pigment *iodine scarlet* ebenfalls nachweisen.¹⁵⁹ Turner verwendete es in seinen subtil und äusserst nuanciert gearbeiteten rötlichen Partien des Sonnenunterganges (Abb. 7, 8). In den gleichen Partien findet sich auch das traditionelle Pigment *vermilion*, das ebenfalls für seine Leuchtkraft bekannt war, jedoch für sein zuverlässiges chemisches Verhalten geschätzt wurde.¹⁶⁰ Wie auf Constables Palette und in seiner *sketching box*, so sind auch auf Turners Gemälde die Partien, die mit *iodine scarlet* gemalt wurden, abgedunkelt.¹⁶¹ Die beiden Restauratoren Wyld und Roy entdeckten, dass der Manuskript-Katalog der Sammlung

¹⁵⁶ Cove 1991, p. 507.

¹⁵⁷ Näheren Aufschluss geben die Resultate des *Constable Research-Project*. Cove 1988. Vgl. Cove 1991, insb. p. 493.

¹⁵⁸ Zum Verhältnis zwischen Turner und Constable vgl. Gage 1969, pp. 167-172; Lindsay 1966, pp. 82-84, 167, 256-258; Thornbury 1877, pp. 83-86.

¹⁵⁹ Wyld/Roy 1995.

¹⁶⁰ Vgl. Roy 1993, pp. 159-182; Petit/Roire/Valot 1995, p. 79.

¹⁶¹ Wyld/Roy 1995, p. 122.

der National Gallery bereits 1859 festhielt: „[...] pigment change around the Sun“.¹⁶²

Turner hat das Schicksal der *Fighting Temeraire* und anderer Flaggschiffe der königlichen Marine über lange Zeit beschäftigt. Dutzende von Skizzen und Seestücken belegen dies.¹⁶³ Das sorgfältig vorbereitete Bild wurde 1839 in der Royal Academy ausgestellt mit den begleitenden, emotionsgeladenen Zeilen: „The flag which braved the battle and the breeze, no longer owns her“.¹⁶⁴ Turners Absicht, ein Bild zu malen, das in der Öffentlichkeit zu sentimentalischen Reaktionen führen sollte, erfüllte sich. Man kann sogar von einer regelrechten *Temeraire*-Modewelle sprechen.¹⁶⁵ Es ist unwahrscheinlich, dass Turner gerade bei einem für ihn wichtigen und durchdachten Bild das instabile Pigment *iodine scarlet* aus reiner Experimentierlust verwendete.

Das besagte Pigment kann weder für Constable noch für Turner eine Unbekannte gewesen sein. Constables langjähriger Freund, der Farbenmann George Field, hat sich zur Qualität dieses Pigmentes mehrfach geäußert.¹⁶⁶ Field warnte in *Chromatography*

¹⁶² Wyld/Roy 1995, p. 122.

¹⁶³ Wyld/Roy 1995, p. 122. Vgl. auch Butlin/Joll 1984 und Lindsay 1966. Allgemein zur Faszination für die Seefahrt und insbesondere ihrer Gefahren vgl. Venning 1985.

¹⁶⁴ Making and Meaning Katalog 1995, p. 12.

¹⁶⁵ Ein Zeuge dieser nostalgischen Stimmung ist ein Eichenstuhl der Wohneinrichtung der *Temeraire*, der mit folgenden Worten zum Verkauf angeboten wurde: „this chair made of english oak, once formed a part of H.M. (Her Majesty) noble ship *Temeraire* [...]“. Making and Meaning Katalog 1995, p. 117.

¹⁶⁶ John Constable findet sich auf der *subscriber list* von *Chromatography*. Sein Exemplar wurde nach seinem Tod in seiner Bibliothek gefunden.

vor der Instabilität von *iodine scarlet*, das insbesondere bei Berührung mit unreiner Luft seine Leuchtkraft verliere. Dies gelte ebenfalls bei Berührung mit Metall, weshalb bei der Verwendung von *iodine scarlet* ausschliesslich mit einem elfenbeinernen Palettmesser gearbeitet werden sollte.¹⁶⁷

George Field galt sowohl in technischen und chemischen Belangen als auch in farbtheoretischen Fragen als Experte im London der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Turner war mit Field bekannt. Er ist wie John Constable auf der Subskribentenliste von *Chromatography* zu finden und auch auf derjenigen von Fields theoretischem Werk *Outlines of Analogical Philosophy* von 1839.¹⁶⁸ John Gage konnte eine konkrete Zusammenarbeit Turners mit Field aufzeigen, der für den Künstler eine Probe *Roman white* analysiert hatte,¹⁶⁹ und Sarah Cove wies nach, dass das problematische Pigment *iodine scarlet* von George Field selbst hergestellt wurde.¹⁷⁰ Es darf davon ausgegangen werden, dass Constable und Turner sich sowohl der positiven wie der negativen Eigenschaften von *iodine scarlet* bewusst waren.

Constable 1975, p. 30. *Chromatography* fand bei Fields Zeitgenossen eine ausserordentliche Beachtung. Vgl. Gage 1993, pp. 214-216.

¹⁶⁷ Field 1835, pp. 93, 94. Der Hinweis auf unreine Luft beruht wahrscheinlich auf Experimenten, die Field unternahm, um den von den Londoner Kohleheizungen verursachten Russniederschlägen auf Gemälden entgegenwirken zu können. Field hat sich zu restauratorischen Fragen in einem gesonderten Kapitel seiner *Rudiments of the Painters Art*, erstmals erschienen 1850, geäussert. Vgl. Field 1858.

¹⁶⁸ Vgl. Wilton 1987, p. 208.

¹⁶⁹ Weitere Details vgl.: Gage 1987, p. 92.

¹⁷⁰ Cove 1991, pp. 506, 507.

Das Abdunkeln des Pigmentes *iodine scarlet* im Sonnenuntergang in *The Fighting Temeraire* steht mit der natürlichen Erscheinung des Phänomens in einer wohl unbeabsichtigten, jedoch ironischen Verbindung. Der Verlust an Leuchtkraft des Pigmentes entspricht dem abnehmenden Licht während des Sonnenuntergangs. Es ist offensichtlich, dass Turner *iodine scarlet* wegen einer Eigenschaft verwendete, die in einem direkten Zusammenhang mit dem Sujet des Bildes steht, nämlich mit dem rot-gelb leuchtenden Sonnenuntergang, der seinerseits in der Bildkomposition als Metapher für das baldige Abwracken eines legendären Schlachtschiffes steht. Das vorgestellte Beispiel zeigt, inwiefern neue Pigmente und die Rolle des Farbenherstellers für die künstlerische Produktion eine wesentliche Rolle spielten. Die Suche nach dem besten Effekt überwog die Bedenken der Haltbarkeit.

Die Erfindung und die Verbesserung von Künstlermaterialien als Bedingung für das Auftreten neuer Stilrichtungen und veränderter künstlerischer Techniken zu sehen, greift zu kurz.¹⁷¹ Es wäre dies ein Schluss, der die künstlerische Produktion auf die Verfügbarkeit von seit Anfang des 19. Jahrhunderts meist industriell und massenhaft hergestellter Künstlermaterialien reduzieren würde. Es gilt, die Zusammenhänge zwischen den zur Verfügung stehenden

¹⁷¹ Maria Rzepinska machte darauf aufmerksam, dass die Impressionisten neue Pigmente zur Verfügung gehabt hätten, die intensiver gewesen seien als die Alten. Vgl. Rzepinska 1982, pp. 83-101, insb. p. 95 und Anmerkung 28 auf p. 95.

Künstlermaterialien und der künstlerischen Produktion in exemplarischen Einzelfällen zu befragen.¹⁷²

Ein Übungsblatt von William Leighton Leitch (1803-1883) ist mit zwei Farbskalen illustriert, die zeigen, wie der Künstler die Qualität der Wasserfarben bezüglich ihrer Deckungsfähigkeit testete (Abb. 9).¹⁷³ Er tat dies, wie Eric Shanes darlegte, im Hinblick auf die Entwicklung und Verbesserung der *scale practice*, einer Maltechnik, die unter anderen auch Turner erlaubte, schnell und präzise komplizierte Motive in grösserem Format in Wasserfarbe festzuhalten.¹⁷⁴ Turner habe, nach überlieferten Beobachtungen von Leitch, ausschliesslich von Hell zu Dunkel gearbeitet und dabei nach ganz bestimmten Regeln die Farbskalen (*scales*) auf seiner Palette fortlaufend gemischt, was ihm erlaubt habe, auch bei komplizierten Motiven mit nur einer Palette, wenigen Farben und wenigen Pinseln schnell und spontan zu arbeiten. Leitchs Übungsblatt ist ein Hinweis, inwiefern die Beschaffenheit und die Qualität der Farben mit der zur Anwendung gelangten Technik zusammenhängen und schliesslich mit der Entwicklung

¹⁷² Ein typisches Beispiel einer Übersichtspublikation, die vorgibt den maltechnischen Aspekt und das Interesse für den Werkstoff vorgibt einzubinden ist Walter Koschatzky's *Watercolour. History and Technique*. Koschatzky's Publikation enthält wohl zwei kurze Kapitel zu *The Technique of Watercolour Painting* und *The History of Watercolour Painting*, doch folgt der Aufbau grundsätzlich der Vorstellung einer Geschichte der stilistischen Entwicklung, die sich vorwiegend aus den Biographien der bekannten Meister in diesem Medium ergibt. Koschatzky 1970.

¹⁷³ Vgl. Turner Katalog 1997, pp. 45-51. Vgl. auch Shanes 1997.

¹⁷⁴ Ein Beispiel, das Shanes zum illustrieren der *scale practice* vorlegte ist *St. Anselm's Chapel, with part of Thomas-à-Becket's Crown, Canterbury Cathedral* von J.M.W. Turner, 1794, Wasserfarbe, 51,7 x 37,4

bestimmter Motive in Verbindung stehen. Turner selbst hat die Qualität von Wasserfarben, ihre Löslichkeit, ihre Leuchtkraft sowie deren Verhalten auf verschiedenen Papieren in seinen von Finberg so benannten *colour beginnings* immer wieder getestet.¹⁷⁵ Obwohl Turners *colour beginnings* hauptsächlich als Vorstudien in Bezug auf ihre Motive untersucht wurden, darf der technische und der materialanalytische Aspekt dieser Studien nicht vernachlässigt werden. Aufschlussreich sind in dieser Beziehung die von Shanes aufgestellten Unterkategorien des Konvoluts des Turner Bequest 263 (CCLXIII), in das die *colour beginnings* von Finberg eingeordnet wurden, nämlich die Kategorien *colour-structure studies* und *test-sheets*.¹⁷⁶ Shanes verwies diesbezüglich auf das Entdecken der Reaktionen von Wasser, Papier und Farben zueinander und bemerkte abschliessend, wie unsinnig es wäre, die *colour beginnings* als blosse Experimente mit künstlerischem Selbstzweck zu verstehen.¹⁷⁷ Genau wie das Übungsblatt von Leitch sind auch Turners *colour beginnings* Arbeitsmittel, die zu einem

cm, Whitworth Art Gallery, University of Manchester. Siehe Shanes 1997, p. 49.

¹⁷⁵ Vgl. Turner Katalog 1997, p. 9.

¹⁷⁶ Turner Katalog 1997, pp. 9-22. Betreffend den Turner Bequest siehe Finberg 1967, pp. 441-455. Butlin/Joll 1984, pp. xxii-xxiv.

¹⁷⁷ Shanes schrieb: „Yet when we actually break down the subject-matter and cultural purposes of these watercolours, we are able to ascertain more fully the degree to which Turner was actually indulging in 'pure' experimentation here, and how much of his labour served more precise and often highly representational ends.“ Turner Katalog 1997, p. 25. Um diese „highly representational ends“ zu erreichen, war eine absolut genaue und präzise Kenntnis der Materialien (Farben) und ihrer Produktion unumgänglich.

wesentlichen Teil dem Testen von neuen Materialien und den damit verbundenen bildnerischen Effekten dienten.¹⁷⁸

Die Tragweite der Erfindungen und Innovationen für den Kunstbetrieb lässt sich über ihre Einführung und Vermarktung durch die industriellen Farbenhersteller erschliessen, die ihre Bemühungen und Erfolge in Vorworten von eigens in Auftrag gegebenen Handbüchern und den Musterbüchern für die Kundschaft darlegten. Die von den bekannten Farbenherstellern William Winsor und Henry C. Newton herausgegebenen Handbücher, die *artists' assistants*, versprachen, jene Kenntnisse und Geheimnisse auf klar verständliche Art weiterzugeben, die für ein grösseres Publikum bisher in nur schwer zugänglichen und teilweise äusserst kompliziert verfassten Traktaten auffindbar waren.¹⁷⁹ Die *artists' assistants* enthielten die wichtigsten Lehrgänge in Perspektive, Ölfarben- und Wasserfarbenanwendung für Anfänger und Fortgeschrittene.

1843 publizierten Winsor & Newton ein *Hand-Book of Water-Colours. A Brief Treatise on Their Qualities and Effects when Employed in Painting, with some Account of the General Nature of Colours*, das im Besonderen über die Qualität der Produkte

¹⁷⁸ Siehe Townsend 1993, insb. pp. 23-28. Die künstlerische Absicht und deren Status als eigenständige Kunstwerke sind mit dieser Beschreibung der *test sheets* jedoch nicht erfasst.

¹⁷⁹ Die beiden Pioniere der industriellen Farbherstellung wurden vor allem im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts verlegerisch aktiv. Ein Umstand, der noch wenig erforscht ist. Unter anderen wurden von Winsor & Newton herausgegeben: Penley 1851; Murray 1852; Rowbotham 1850; Rowbotham 1851. Diese Publikationen erschienen in unzähligen Auflagen, deren genaue Entwicklung nur mit grossem Aufwand aufgezeigt werden könnte, da eine Vielzahl dieser Publikationen an keine der drei englischen *copy right*

informierte.¹⁸⁰ Winsor und Newton traten in diesem Fall als Autoren und Herausgeber auf, was später nicht mehr der Fall war, als die beiden erfolgreichen Unternehmer Autoren anstellten, um neue Handbücher zu verfassen.¹⁸¹ Das *Hand-Book of Water-Colours* von Winsor & Newton unterscheidet sich in einem zentralen Punkt von den üblichen Publikationen dieser Gattung. Es ist keine Anleitung zur Malerei, sondern der eingehende Versuch, über die Qualität der Produkte zu informieren.¹⁸² Es wäre allerdings ein fundamentales Missverständnis, dieses Handbuch einseitig aus der Sicht heutiger Marketingstrategien zu betrachten. Der persönliche Einsatz von Winsor und Newton basierte unter anderem auf den Absichten, selber den Künstlerberuf zu ergreifen.¹⁸³ Die Erläuterungen über die Gewinnung der Pigmente, ihre Einteilung in Erd-, Mineral- und pflanzliche Stoffe und die Beschreibungen ihrer Charakteristika gehen weit über das hinaus, was für ein Handbuch eines Farbenherstellers zu erwarten gewesen wäre. Rudolph Ackermann hatte mit seinem kleinen Handbuch *A Treatise on Ackermann's Superfine Water Colours*, das 1801, 42 Jahre vor Winsor und Newtons Handbuch, erschien, vorgemacht, wie Pigmente und insbesondere Wasserfarben ohne lange Umschweife wirkungsvoll verkauft

act Bibliotheken versandt wurden (British Library, London; Bodleian Library, Oxford; University Library, Cambridge).

¹⁸⁰ Winsor/Newton 1843.

¹⁸¹ Siehe beispielsweise Hatton 1853; Murray 1852; Penley 1851.

¹⁸² Winsor & Newton 1843, p. i.

¹⁸³ London 1982, pp. 8.

werden können.¹⁸⁴ Obwohl sich die beiden Publikationen in ihrer einfachen Sprache und dem Verzicht auf unnötige Exkurse grundsätzlich ähnlich sind, zeichnet sich die Publikation von Winsor und Newton durch eine Ehrlichkeit aus, die sich vermehrt der Sache widmet und erst in zweiter Linie dem Verkauf der Farben.¹⁸⁵ Dies bedeutet aber nicht, dass der Aufbau ein anderer war. Nach einem allgemeinen Teil über die Verwendung der Farben folgt die Erläuterung der Eigenschaften der Pigmente in einem gesonderten Teil und schliesslich der Katalog mit den Produkten. Der Inhalt war so wichtig wie die Verkaufsinteressen, die durch die Einbindung einschlägiger Quellen stimuliert wurden. So ist der Rekurs auf den Chemiker Michel Eugène Chevreul zu verstehen, dessen Publikation *De la loi du contraste simultané* in Paris 1839 erschienen war.¹⁸⁶ Die erste englische Übersetzung erfolgte erst 1854, weshalb die Erwähnung Chevreuls eine wichtige Rolle für die Verbreitung seiner farbtheoretischen Erkenntnisse gehabt haben dürfte.¹⁸⁷ Winsor und Newtons Handbuch ist ein Beispiel, das zeigt, wie

¹⁸⁴ Ackermann 1801.

¹⁸⁵ Folgendes Zitat ist sehr illustrativ für diese Vorgehensweise: „These colours, when carefully purified from the extraneous gritty matters with which they abound, are well suited for painting, where no very vivid hues are required, being generally dull though useful yellows and reds, as the Yellow and Red Ochres, Indian Red, 6c. In other respects they are excelled by the mineral colours prepared by chemical agency. In brown tints, however, the native earths surpass the artificial preparations. Vandyke Brown, Cologne Earth, Umbers, &c. as employed by the artist, are all natural earths, which have been ground, and the finer particles washed over for use.“ Winsor/Newton 1843, pp. 4, 5.

¹⁸⁶ Winsor/Newton 1843, p. 15. Vgl. Chevreul 1839.

¹⁸⁷ Vgl. Chevreul 1854. Chevreul fand in England kurz nach dem Erscheinen der Übersetzung seines Standardwerkes weitreichende Beachtung. Vgl.

Informationen über neue Pigmente und Erkenntnisse über Zusammenhänge zwischen den Farben in bestehende Strukturen eingeflochten wurden und eine komplexe Dynamik entwickelten.¹⁸⁸ So machen sie auf den Umstand aufmerksam, dass die Theorie der Primärfarben nicht einfach mit irgendwelchen Pigmenten ausgeführt werden könne, da es sich beim Mischen der Farben um ideale Annahmen handle.¹⁸⁹ Dabei spielen auch ästhetische Erwägungen eine Rolle:

*„Let us suppose that the artist rely for the chief effect of his picture on the purity and brightness of the high lights; he will then find the advantage of possessing those colours which have least of a broken shadow tint, as the nearest approximation to light.“*¹⁹⁰

Die beiden Autoren holten den jungen Künstler und den Amateur dort ab, wo es die damalige Mode erforderte. Sie waren sich des Wechselspiels bewusst, das zwischen den bewunderten Bildern Turners und den kreativen Bemühungen der Amateure geschah.¹⁹¹

Jones 1856, pp. 73, 74. Und früher Hay 1851. Vgl. auch Brett 1986, insb. pp. 345, 346.

¹⁸⁸ „From the start the company sought to improve significantly the quality of artist's colours by being aware not only of the needs of the painter but also of the colourman's responsibilities, in particular in respect of stability and permanence.“ London 1982, p. 8.

¹⁸⁹ Winsor/Newton 1843, p. 13.

¹⁹⁰ Winsor/Newton 1843, p. 15.

¹⁹¹ Siehe Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000, pp. 171-177. Einen interessanten Einblick in das Verhältnis zwischen professionellen Künstlern und Amateuren gibt das Kapitel über *Private Pupils of Drawing*

Der Höhepunkt der Verknüpfung maltechnischer mit ästhetischen Bemühungen war die Einführung neuer Maltechniken. Das 1835 in einem Handbuch propagierte *Kingstonian System of Painting in Dry Colours after the Ancient Grecian Method* ist ein solches Beispiel.¹⁹² William Kingston, der Erfinder des von ihm selbst so benannten *third system of painting*, mit dem er nach der Öl- und Wasserfarbenmalerei einen autonomen Anspruch geltend machte, bezieht sich in der Einleitung auf renommierte Autoren wie Isaac Newton und Roger de Piles.¹⁹³ Eine Reihe wahlloser Zitate dieser bekannten Autoren und eine ebenso unsystematische Geschichte der Entwicklung der Farben geht seinem eigenen *system of colouring* voraus.¹⁹⁴ Die eigentliche Innovation bestand im Fall des *Kingstonian system of painting* nicht in der Erfindung eines Pigmentes, Bindemittels oder eines maltechnischen Hilfsmittels, sondern in der

Masters, of Alexandre Cozens in Particular in Sloan 1986, pp. 210-233. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch der Ausstellungsbetrieb, der sich auf die Erwartungen der Amateure einstellte. Vgl. Exhibition Watercolor Katalog 1981. Das Verhältnis zwischen Ruskin und Turner steht nicht nur exemplarisch für die Beziehung zwischen einem Amateur und einem professionellen Künstler, sondern wurde durch Ruskins Aktivitäten als Kritiker und Schriftsteller auch von der Öffentlichkeit wahrgenommen und stand als Modell zur Verfügung. Vgl. Birch 1994. Die Rolle Ruskins als Kritiker und Autor ist in dieser Hinsicht zentral. Vgl. Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites Katalog 2000.

¹⁹² Kingston 1835 (1). Kingston wies auf die Klassifizierung der Malsysteme auf der Rückseite des Umschlages hin, wo es heisst: „The Kingstonian system is classed as the *third system*, oil and water being the first and second.“ Kingston 1835, Rückseite des Umschlages.

¹⁹³ Kingston 1835 (1), pp. xviii, xix.

¹⁹⁴ Kingston versuchte die Farbe in der Natur sowie ihre Anwendung in der Kunst in eine Weltordnung einzureihen, wo die einzelnen Prinzipien für die Omnipräsenz des göttlichen Schaffens stehen. Kingston 1835, pp. v-xix. Dabei liess er sich, vielleicht auch um der Aufmerksamkeit Willen, auf gewagte Behauptungen ein. Bezüglich Newtons *Opticks* (Newton 1704) schrieb er beispielsweise: „In my work on Art mentioned below, I think to have demonstrated, that Sir Isaac Newton is mistaken in his theory of

systematischen Formulierung einer Maltechnik. Diese beruhte auf dem Umstand, dass Farben in Pulverform mit einem Schwamm direkt auf eine Leinwand oder Papier aufgetragen wurden.¹⁹⁵ Damit das Farbpulver haftete, musste der Malgrund entsprechend behandelt werden. Diesen entscheidenden Umstand von Kingstons Methode erläutert der Autor in seiner Anleitung ausführlich, wobei die entsprechend vorbereiteten Bildträger aber auch fertig vorbereitet angeboten wurden.¹⁹⁶ In diesem Moment konnte Kingston seine Idee materialisieren.¹⁹⁷ Er gibt die Adressen

colours, and that they are detached from light, and exist in bodies." Kingston 1835, p. xviii.

¹⁹⁵ Der Abschnitt, wo Kingston das Malen von Wolken beschreibt lautet: „Take another sponge and another saucer, which also must be kept entirely this use, and put some colour (in powder) therein - dip the sponge into the powder, and lightly rub in the clouds, always with an easy hand, in any direction, provided they are laid on freely, without the appearance of stiffniss; when very minute, pinch the sponge between the fingers to give it a smaller surface. No attention must be given at this stage of the process, to the lights; but simply make the clouds themselves. Then take a piece of crumb bread, the newer the better, about the size of a walnut, and press it in the palm of the left hand with the right thumb, until it becomes of a though consistence. Mould it to the shape of a little cake, and apply its edge freely to the extremities of the clouds, and to those parts of the sky where light may be required, and the most beautiful effects may be produced. Should any of the lights appear too sharp, the sponge must again be resorted to. In effects of sunshine, the extreme edge of a cloud is sometimes required to be very well defined; in such cases, take the desk knife before referred to, and scrape the colour clean off; though it must not be forgotten that bread is to be preferred to the knife, as it removes the colour more freely and with greater neatness also. For moonlight, twilight, or any soft light, a piece of chamois leather is even better than bread." Kingston 1835, pp. 14, 15.

¹⁹⁶ Kingston 1835, pp. 1-5.

¹⁹⁷ William Kingstons Entdeckung und Darlegungen zu seinem Malsystem waren keineswegs ein selbstloses Unterfangen. Der Aufbau seines Handbuches ist ganz auf den kommerziellen Nutzen ausgerichtet. Im gleichen Jahr wie er sein Malsystem der Öffentlichkeit vorführte, publizierte Kingston auch einen kleinen Gedichtband mit dem unbescheidenen Titel *The Kingstonian Poems*. Kingston 1835 (2). Auf Seite vi befindet sich ein Hinweis auf die Erfindung seines neuen Malsystems, sowie eine kurze Erläuterung seiner Vorzüge mit dem Hinweis auf seine Vorlesungen, während denen er Bilder nach seinem neuen Malsystem in nur einer Stunde produzierte. Kingston präsentierte sich dem Leser als Maler und Dichter. Eines seiner längeren und von ihm im Vorwort speziell erwähnten Gedichte ist 'The Painter's Progress', dass in romantischer Weise über Glück und Leid eines Malers

an, wo die entsprechenden Leinwände und Papiere gekauft werden konnten und weist den potenziellen Kunden auch auf Fälschungen hin, die jedoch umgangen werden konnten, indem man sein Garantiesiegel beachtete.¹⁹⁸ Kingston richtete sich an den Amateur, dem er seine Methode wegen ihrer Einfachheit schmackhaft zu machen versuchte.¹⁹⁹ Auf der Rückseite des Umschlages weist der Autor auch auf die Effizienz seines neuen Malsystems hin, das es ihm erlauben würde, Landschaften, die einen yard (91,44 cm) breit seien, und Porträts von der gleichen Grösse innerhalb einer Stunde zu malen. Er habe dies während seinen Vorlesungen in England und Frankreich jeweils demonstriert.²⁰⁰ Der Anspruch, ein breites Publikum zu erreichen, war Teil des Erfindungs- und Entdeckungsgeistes, wie ihn auch die Farbenhersteller mit ihren Innovationen nach aussen trugen. Kingstons Interesse für eine Methode, welche die alten Griechen verwendet haben sollen, verrät ihn als einen späten Vertreter jener Gruppe von Handbuchautoren, die

berichtete. Kingston 1835 (2), pp. 121-133. Kingston verpasst keinen Moment, alle seine Aktivitäten präzise auf die Bedürfnisse der viktorianischen Mittelklasse abzustimmen. Zur Soziologie der viktorianischen Gesellschaft vgl. Booth 1976; Macleod 1996; Victorian Depictions of Pastimes Katalog 1997; Crook 1999. Für einen generellen Überblick vgl. auch Denvir 1984; Denvir 1986.

¹⁹⁸ Kingston 1835 (1), p. 2.

¹⁹⁹ Ebenfalls auf der Rückseite des Umschlags steht geschrieben: „The improved method of applying the tints, and indeed the whole art is set forth in so plain and comprehensive a manner, as to be attainable even by those who possess but an imperfect knowledge of it. Some useful observations to facilitate the practice of beginners are also introduced.“ Kingston 1835 (1), Rückseite des Umschlags.

²⁰⁰ Kingston 1835 (1), Rückseite des Umschlags und p. xx. Kingstons öffentliches Malen von Landschaften und Porträts muss den Charakter einer Aufführung gehabt haben. Dies lässt sich aus den Zitaten aus Einladungskarten und Zeitungsartikeln schliessen, die er selber zitiert. Kingston 1835, p. xxvi-xxviii.

das Erbe der Suche nach den *Venetian secrets* angetreten hatte.²⁰¹ Mit einem Mythos, den die professionellen Künstler bereits um die Jahrhundertwende hinter sich gelassen hatten, richtete sich Kingston an die Amateure. Die Suche nach verlorenen maltechnischen Geheimnissen, die das Wiedererlangen des Stils der Alten versprachen, stand der Vielzahl der zeitgenössischen Erfindungen gegenüber, welche die industrielle Entwicklung in den Bereich der Malerei einführte und die Gewohnheiten der Künstler für immer änderte.²⁰²

²⁰¹ Siehe Anmerkung 95.

²⁰² Harley äusserte sich in ihrem Artikel vorsichtig zur Bedeutung dieser Innovationen. Sie betonte die Bedeutung der Tube für das Malen im Freien und war der Meinung, dass Licht und Wetter wichtiger waren als Malutensilien. Vgl. Harley 1971, pp. 11, 12. Zur Bedeutung der Malutensilien vgl. auch den Artikel von Woodcock zur Benützung der sogenannten *lay figures*, die dem Maler das lebenden Modell ersetzten. Woodcock 1998 (2).

2.3 Der Künstler: Zwischen Anpassung und Verweigerung

Der Erfindungsrausch um 1800 war eine wichtige Konstante des Kunstbetriebes.²⁰³ 1797 erschien in London das dreibändige Werk *A History of Inventions and Discoveries* von John Beckmann, der Professor für Ökonomie an der Universität Göttingen war.²⁰⁴

Bereits 1814 und 1817 erschienen auf Englisch auch die 2. und 3. Auflage, die um einen vierten Band ergänzt war und einer generellen Verbesserung und Korrektur unterzogen wurde.²⁰⁵

Beckmann ging weder chronologisch noch nach Sachgebieten getrennt vor, was für die fachübergreifende Wahrnehmung der Erfindungen zu dieser Zeit bezeichnend ist.²⁰⁶ Er griff auf

²⁰³ Die Welle an Erfindungen wurde massgeblich unterstützt von der Royal Society of Arts, die 1754 von einem Zeichnungslehrer namens William Shipley gegründet wurde. Der ursprüngliche und volle Titel Society of the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce verweist auf die Absicht von Shipley und seiner Mitgründer, die industrielle Anwendung neuer Ideen zu fördern. Als Zeichenlehrer wollte William Shipley seinen Schülern weitere Anwendungsfelder ihres Könnens eröffnen, da die Meisten seiner Schüler das Zeichnen nicht erlernten, um einer künstlerischen Tätigkeit nachzugehen, sondern im weiteren Bereich des Ingenieurwesens tätig zu sein. Vgl. Menzies 1935, Einleitung *A Fairy Godmother* by E.V. Lucas (ohne Paginierung), und pp. 1-3. Siehe auch Hudson/Luckhurst 1954, pp. 34-56 und pp. 101-125, insb. pp. 101, 102; Wood 1913, pp. 151-161, insb. p. 151, 152. Eine der massgeblichen Aktivitäten der Society of Arts war die Vergabe von Preisen, deren erster und zweiter Preis für die Herstellung von *english cobalt* sowie für die Aufzucht von *madder* vergeben wurden. *Madder* wurde zum roten Färben von Wolle benötigt und wurde in England bisher nicht angebaut. Die riesigen Mengen an Wolle mussten zum Färben nach Flandern verschifft werden. Ein Umstand, den die Engländer aus ökonomischen und nationalistischen Gründen zu ändern bestrebt waren. Wood 1913, pp. 279-281; Hudson/Luckhurst 1954, pp. 8-10, weitere Details siehe Index: für *cobalt* pp. 390 und für *madder* 400. Vgl. auch Menzies 1935, pp. 3, 4.

²⁰⁴ Beckmann 1797. Vgl. die deutsche Originalausgabe Beckmann 1786-1805.

²⁰⁵ Vgl. Beckmann 1814. Beckmann 1817.

²⁰⁶ Nach den Kapitelbezeichnungen *Horse-shoes*, *Floating of wood* und *Lace* folgte beispielweise *Ultramarine*. Beckmann besprach die zeitgenössische Herstellung der Farben und die Geschichte der Namen, wie dies die Geheimnisbücher oder Handbücher taten. Darüberhinaus versuchte er die Herkunft des Steines und seine Eigenschaften, die Verarbeitung und die

ältere Publikationen zurück, die er präzise zitierte und die am Ende eines jeden Bandes in einem Index nachgeschlagen werden konnten.²⁰⁷ Typisch ist auch, dass die Entdeckungen und Erfindungen, die Beckmann bespricht, sowohl die Künste wie auch die Industrie, die Wissenschaft und den Sozialbereich abdecken. Die Erfindung des sogenannten *foundling hospitals* fand ebenso seinen Platz wie die *fire-engines* und die *fur dresses*.²⁰⁸ Die tief greifenden Umwälzungen, die diese Erfindungen im Zuge der industriellen Revolution mit sich brachten, stellten die Künstler vor Entscheidungen. Sie hatten die Wahl zwischen einer bewahrenden Haltung im Sinne einer Verweigerung der technischen Innovationen, verbunden mit Geheimniskrämerei, oder der Übernahme der Fortschritte im Sinne einer Anpassung.

In The Progress of a Painter in the Nineteenth Century erzählt John Burnet die Geschichte eines jungen Talentes aus der Provinz, das mit einem Empfehlungsschreiben versehen in der Metropole eintrifft. Es findet bei seinen Verwandten Unterkunft, die mit der Kunstwelt eng verbunden sind und dem jungen Talent jene Förderung zukommen lassen, die es verdient.²⁰⁹ In die Beschreibung des ersten Besuchs des jungen

Etymologie des Namens *lapis lazuli* sowie der Bezeichnung der Farbe *ultramarin* aufzuzeigen. Beckmann 1814, pp. 315-332.

²⁰⁷ Vgl. Beckmann 1797.

²⁰⁸ Vgl. Beckmann 1814, Inhaltsverzeichnis.

²⁰⁹ Burnets Künstlernovelle ist zweifelsohne inspiriert vom Lebenslauf seines jüngeren Bruders, der ihm nach London folgte. Die Besuche bei seinem Freund David Wilkie und viele Gespräche basieren auf seinen Tagebüchern und verleihen dem Werk autobiographische Züge. Burnets

Malers bei David Wilkie (1785-1841) flechtet Burnet einen kurzen Exkurs zu den Gepflogenheiten des Studiobesuches ein: „Mr. Wilkie received us most kindly in his painting room, unlike many artists who make a mystery of their mode of proceeding.“²¹⁰ Mit diesen Worten führt Burnet den Leser in das zweite Kapitel ein und steigert die Spannung vor dem Besuch im Atelier, das im Normalfall den Augen von wenigen auserwählten Besuchern vorbehalten blieb.²¹¹ Burnets Künstlernovelle von 1854 ist ein Beleg für die Inszenierung des Ateliers und des Malaktes. In dem Handbuch *On Painting in Oil and Watercolours* nahm Theodore Henry Fielding zwanzig Jahre früher Stellung zu dieser Problematik und stellte mit Erleichterung fest:

*„Many also imagine that particular effects in painting were produced by some means kept by the artist to himself, often carried by him to the grave; these ideas are fortunately falling out of fashion, and we no longer are running mad after Titian's grounds, or the vehicles used by others, in order to ensure transparency or richness of colouring.“*²¹²

Der Möglichkeit, die Geheimnisse und das Wissen mit ins Grab zu nehmen, stellte Fielding mit seinen verschiedenen

Novelle ist eine reiche Quelle für das Studium der sozialen Strukturen und Gepflogenheiten der Kunstwelt. Burnet 1854.

²¹⁰ Burnet 1854, p. 17.

²¹¹ Zur Stellung und Bedeutung des Ateliers vgl. Würtenberger 1961; Vgl. auch Junod 1998; Bättschmann 1998, insb. pp. 127-130; Bättschmann 1997, pp. 94-109.

²¹² Fielding 1839, pp. 1, 2.

Handbüchern eine Alternative gegenüber, die sich für eine ganze Reihe von Künstlern als eine besonders attraktive, zweite Tätigkeit anbot. Das Verfassen von Handbüchern war sowohl in ökonomischer als auch künstlerischer Hinsicht eine interessante Möglichkeit, zu den materialtechnischen Neuerungen Stellung zu beziehen. Künstler haben sich immer wieder zu Fragen der Werkstoffe schriftlich geäußert.²¹³ Die Doppelrolle von Künstler und Autor hatte eine lange Tradition, der die Künstler sich bedienen konnten, um ihre Kompetenz selber zu verwalten.²¹⁴

1845 publizierte Laughton Osborn in New York sein *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*. Es ging 1854 in eine zweite Auflage und erlebte bis 1900 weitere vier oder fünf Auflagen (Abb. 10).²¹⁵ Während die verschiedenen Autoren von *instruction manuals* sich kaum anderen literarischen Gattungen zuwendeten, weil sie zur Hauptsache als Künstler, Verleger, Naturwissenschaftler oder Chemiker tätig waren, konzentrierte sich Laughton Osborn auf das Schreiben von Dramen und Prosa.²¹⁶ Während in England die neuen

²¹³ Bekannte Beispiele sind: Van Mander 1604; De Piles 1684; De Lairese 1707; Bardwell 1756.

²¹⁴ Vgl. dazu Holert 1998, insb. pp. 23-125.

²¹⁵ Osborn 1845. Weitere Auflagen Osborn 1847; Osborn 1854; Osborn 1865; Osborn 1883. Vgl. Carlyle 2001, pp. 317, 318.

²¹⁶ 1867 erschien *Alice or The Painter's Story*, ein Stück in vier Gesängen, das die schicksalshafte Liebe eines romantischen Malers beschreibt. Osborn 1867. Übliche Topoi wie das verkannte Genie, der einsame Maler, der Kampf um Anerkennung und die verlorene Liebe einer glücksspendenden Muse entführten den Leser in die Welt eines Künstlertums, das romantischer nicht sein könnte und in seiner Konzeption und Denkhaltung dem rationalen und strikten Aufbau von Osborn's *Handbook of Young Artists* entgegenzustehen scheint. Man verfiel jedoch der Versuchung

Malmaterialien und ihre industrielle Herstellung einen wichtigen Teil der künstlerischen Kompetenz bedrohte, entwickelte sich die Lage in Neuengland noch drastischer. Gleichzeitig wie die Malerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts beliebter wurde und ein ansehnlicher Markt sich bildete, etablierten sich auch Farben-, Rahmen- und Leinwandhersteller.²¹⁷ Sie versuchten den Künstlern die mühselige Zubereitung dieser Materialien abzunehmen. Osborn erkannte das Bedürfnis nach einem umfassenden Künstlerhandbuch in der neuen Welt und war überzeugt, dass ein Künstler dieses schreiben musste.²¹⁸

einer romantisierenden Denkhaltung, würden wir diese beiden Welten auseinanderdividieren, genauso wie die Kunstgeschichte nur all zu oft künstlerische Technik, ideengeschichtliche und ikonographische Aspekte getrennt untersuchte. Die Aufmerksamkeit muss vermehrt auf die Schnittfläche dieser beiden Bereiche gelenkt werden.

²¹⁷ Katlan 1987. Katlan/Hastings-Falk/Buck 1992. Die Nachfrage nach Künstlermaterialien war enorm. Die Dimension kann erahnt werden anhand der Dokumente, welche von den verschiedenen Water Colour Societies in den Archives of American Art aufbewahrt werden: Vgl. beispielsweise, Archives of American Art, *American Water Color Society*, 7.0 linear ft, (partially microfilmed on 4 reels), reels N68-8 - N68-10 and 497, darin erwähnt sind unter anderen American Society of Painters in Water Colours, der New York Water Color Club und der Philadelphia Watercolor Club. Zum New York Water Color Club vgl. auch Archives of American Art, *New York Water Color Club*, 1 v. (on 1 microfilm reel), reele 653. Ebenfalls von Interesse sind in diesem Zusammenhang die Papiere der American Art Association, Archives of American Art, 50 linear ft (partially microfilmed on 7 reels), reels 422-425 and 4478-4484.

²¹⁸ Dank den bibliographischen Arbeiten von Janice Schimmelman verfügt die Forschung über einen ausgezeichneten Überblick über die Publikationen zu den schönen Künsten in den Vereinigten Staaten von den Anfängen bis weit ins 19. Jahrhundert. Schimmelman 1990, Schimmelman 1993. Die Durchsicht der Publikationstätigkeit im Bereich der Handbücher ergibt ein sehr einseitiges Bild: Zeichenhandbücher, insbesondere für Amateure, und Künstler sowie Zeichenhandbücher für Kinder und Frauen bilden jene Kategorie von Handbüchern, die zahlenmässig den weitaus grössten Teil ausmacht. Auffallend wenig Publikationen befassten sich mit der Ölmalerei, der Farbgebung (colouring), der Verwendung der Pigmente und ihrer Herstellung. Schimmelman 1990, pp. 385-419. Der Überhang an Zeichenhandbüchern ist grösser als in England. Dies kann auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass viele amerikanische Künstler zu Ausbildungszwecken nach London reisten und sich der publizistische Markt für *instruction manuals*, die sich an professionelle Künstler richteten,

Mit material- und maltechnischen wie auch mit kunsttheoretischen sowie kunsthistorischen Fragen auf beiden Seiten des Atlantiks war Laughton Osborn vertraut. Am häufigsten wurden an der Ostküste kurze Traktate zur Wasserfarbenmalerei angeboten, die den Wissensdurst eines neuen bürgerlichen Amateurpublikums befriedigen sollten, so wie dies in England seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts verstärkt der Fall war. Offensichtlich unterrichteten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein insbesondere englische, teilweise wahrscheinlich auch französische und deutsche Handbücher und Traktate den Amateur und den jungen Künstler über das Handwerk der Malerei.²¹⁹ Wichtige französische Schriften wie beispielsweise Chevreuls 1839 erschiene Arbeit *De la loi du contraste simultané des couleurs* und Mérimées Schrift *De la peinture à l'huile* von 1830 wurden 1854 respektive bereits 1839 ins Englische übersetzt.²²⁰ Sie waren auch im Besitz nordamerikanischer Künstler, Kunstliebhaber und

in Amerika nur zögernd entwickelte. Demgegenüber führte die Gründung verschiedener lokaler Zeichenakademien und Watercolour Societies in Boston, New York, Philadelphia und anderen urbanen Zentren, die kanadische Ostküste eingeschlossen, zu einer rasanten Verbreitung der Aquarellmalerei. Siehe Foster 1982; Stebbins/Caldwell/Troyen 1976. Für Kanada vgl. Watercolour Painting in Canada Katalog 1978. Die Aquarellmalerei als Freizeitbeschäftigung für Amateure und ihre Bedeutung im Kunstbetrieb der amerikanischen Ostküste ist wenig erforscht. Wie bedeutend diese Societies waren, verrät ein Blick in ihre *minute books*. Siehe Anmerkung 217.

²¹⁹ Betreffend deutschen Handbüchern (*manuals*) vgl. Schiessl 1989. Fields *Chromatography* (Field 1835) wurde bereits 1836 auf Deutsch übersetzt. Field 1836. Gage 2001, pp. 22-24.

²²⁰ Chevreul 1839 und Chevreul 1854. Mérimée 1830 und Mérimée 1839.

Farbenhersteller, von denen viele auf ihrer London-Reise diese Publikationen erwarben.²²¹

Der Untertitel von Osborns Handbuch verrät, welche weiteren Quellen von einer amerikanischen Leserschaft geschätzt wurden. Man kann lesen, das Handbuch sei

„chiefly a condensed compilation from the celebrated manual of Bouvier, with additional matter selected from the labors of Merimee, de Montabert and other distinguished continental writers in the art“,

wobei zahlreiche Verfeinerungen aus George Fields bekanntem Standardwerk *Chromatography* erst nach der Fertigstellung des Manuskriptes eingeflochten wurden. Osborn kündigte diesen

²²¹ Chevreuls und Mérimées Publikationen sind keine Handbücher im engeren Sinn. Sie enthalten Informationen, die für den Künstler von grossem Nutzen sein können, doch verlangen sie von ihm eine zusätzliche Übersetzungsleistung, da sie sich als wissenschaftliche Publikationen im Fall Chevreuls an den Färber und im Fall Mérimées an den Farbenhersteller wenden. Allgemein kann festgestellt werden, dass viele englische Handbücher und chemische Handbücher mit einer zeitlichen Verzögerung auch in einem nordamerikanischen Verlag erschienen. Einige Publikationen fanden ihren Weg aus dem französischen Sprachraum in Form einer englischen Übersetzung über London nach Nordamerika. So zum Beispiel *The Painters and Varnishers Guide; or, A Treatise, both in Theory and Practice, on the Art of Making and Applying Varnishes; on the Method of Preparing Colours both simple and compound* von Pierre François Tingry, erschienen in Genf 1803, in London zum ersten Mal 1804 und schliesslich in Philadelphia 1831. Tingry 1804. Oder die bekannten *Valuable Secrets concerning Arts and Trades: or approved Directions, from the best Artists*, eine anonyme Rezeptsammlung in der Tradition der Geheimnisbücher publiziert zum ersten Mal in London 1758 und in Philadelphia 1795. Anonym 1775. Betreffend die Chronologie der verschiedenen Auflagen vgl. Schimmelman 1990, p. 300, 301 und pp. 317-320. Auch Drawing Manuals wurden natürlich sowohl in Form und Inhalt aus England übernommen, so zum Beispiel *The Young Artist's Companion, containing Plain and Easy Directions for the Acquirement of the Art of Drawing* von Joseph Barnes, erschienen bei Rudolph Ackermann in London 1823 und 7 Jahre später bei J. Roach in Baltimore. Schimmelman 1993, p. 23.

Nachtrag in einem separaten *postscript-advertisement* an.²²² Die späte Einbeziehung von *Fields Chromatography* belegt die seriöse und ambitionöse Arbeitsweise Osborns, der sich auf keinen Fall vorwerfen lassen wollte, eine der im Bekanntwerden begriffenen Quellen jenes Autors und Farbenmanns zu missachten, der um 1840 bereits vielen amerikanischen Künstlern ein Begriff war.²²³

In einem ausführlichen Vorwort legt Osborn die Absichten seiner Arbeit dar. Er vergleicht sein Handbuch mit den Leistungen anderer Autoren und kommt zum unbescheidenen Fazit, dass sein Handbuch „the most complete instruction book ever published“ sei.²²⁴ Nicht eines der geschätztesten europäischen Handbücher war gut genug – und die Auswahl zur Mitte des 19. Jahrhunderts war bereits gross –, sondern die aufwendige Zusammenstellung mehrerer einschlägiger Quellen sollte das Optimum an verlässlicher Information bieten. Im Vorwort rechtfertigt Osborn sein eklektizistisches Vorgehen und erklärt es zur Methode. Die Arbeit der Verschmelzung und Zusammenstellung verschiedener Quellen sieht er als grossen und originalen Verdienst, ohne jedoch in irgendeiner Form zu unterschlagen, dass sein Vorbild Pierre Louis Bouviers 1827 erstmals erschienenenes *Manuel des jeunes artistes et amateurs*

²²² Osborn 1845, nach Preface.

²²³ Vgl. Gage 2001, pp. 22-24.

²²⁴ Der vollständige Abschnitt lautet: „Within, however, this narrow area, I cannot hesitate to claim for my compilation, after much comparison with other practical works in various tongues, from the remotest authors down

en peinture war.²²⁵ Dieses Sendungsbewusstsein verstärkt sich in einem längeren Zwischenkapitel, das auf das Vorwort folgt und noch nicht zum eigentlichen Handbuch gehört. Es trägt den Titel *Address to the Young Artist* und ist eine prosaische Ermutigung, bereichert mit symbolischen Anspielungen und historischen Argumenten. Als roter Faden der Argumentation diente Osborn einer der berühmtesten Abschnitte über die Nachahmung der antiken Kunstwerke aus Johann Joachim Winckelmanns 1755 erschienenen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst:

*„Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bey Künstlern gewesen zu seyn, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt.“*²²⁶

Osborn bezog dies uneingeschränkt auf die Situation der Malerei in Amerika und betonte: „What Winckelmann says of the fine arts in general, may be applied to their practice in every particular instance.“²²⁷ Er lieferte damit einen weiteren, in einer europäischen Tradition abgestützten Argumentationsblock, der den amerikanischen Künstlern half,

to those of the immediate day, the value of being the most complete instruction book ever published.“ Osborn 1845, p. vii.

²²⁵ Bouvier 1827.

²²⁶ Osborn 1845, p. 150. Vgl. Winckelmann 1755, in der Neuaufl. p. 22. Zu Winckelmann und der Rezeption der verschiedenen Auflagen seiner Werke vgl. Griener 1998.

²²⁷ Osborn 1845, pp. 150, 151.

ihr Selbstverständnis und ihre Identität zu rechtfertigen. Osborn verfestigte eine Form der Aneignung der Malerei, die für die praktischen Fertigkeiten ein klares theoretisches Verständnis in den Vordergrund rückte.²²⁸ Er betonte, dass sein Handbuch von Interesse sei für „all in any way connected with the art, including the manufacturers of its materials“.²²⁹ Dieser Anspruch wird in keinem anderen Künstlerhandbuch aus dieser Zeit erhoben. Osborn versuchte seinem Handbuch eine Dimension zu geben, die technischen Traktaten für bestimmte Berufe vorbehalten war und in Handbüchern normalerweise – weil als zu spezifisch oder zu kompliziert befunden – weggelassen wurden. Er beanspruchte auch, von Interesse zu sein für jene Lesergruppe, für die Mérimée *De la Peinture à l'huile* schrieb und deren grosses Vorbild in Frankreich Claude-Louis Berthollets 1791 erschienene Schrift *Eléments de l'art de la teinture* war, die noch im gleichen Jahr auch auf Englisch übersetzt wurde.²³⁰ Angesprochen waren bei dieser Gruppe von Publikationen im Besonderen die Färber, Farbenhersteller und die pigmentverarbeitende Industrie. Es scheint, dass Osborn bewusst eine französische Tradition in sein Konzept zu

²²⁸ Osborns Handbuch wird häufig als direkte Übersetzung von Bouviers Handbuch zitiert. Dies ist nicht der Fall, auch wenn verschiedentlich ganze Abschnitte aus Bouvier wörtlich übersetzt wurden. Verwirrend ist die Tatsache, dass einige der Kataloge grosser und bekannter Bibliotheken Osborns Publikation als Übersetzung von Bouviers Schrift aufführen respektive Osborns Name gar nicht erwähnt wird, da dieser anonym publizierte. Die Autorenschaft war jedoch immer schon bekannt und ausser Zweifel. Die Rezeption von Osborns Handbuch als blosser Übersetzung von Bouviers *manuel* ist mit ein Grund, warum das Handbuch Osborns in Vergessenheit geriet.

²²⁹ Osborn 1845, p. viii.

integrieren versuchte, weil er englische Handbücher als ausschliessliche Wissensquelle und Nachschlagewerke für den Liebhaber als zu eng befand. Er erweiterte den Kreis der potentiellen Leser über die Künstler hinaus und deutete auf ein nicht zu unterschätzendes Problem hin: die geringe Verfügbarkeit qualitätsvoller Pigmente in Amerika Mitte des 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass die Pigmente, die Field in den 20er und 30er Jahren produzierte und die unter anderen vom Farbenverkäufer Charles Roberson im ganzen englischen Empire und auch in Frankreich vertrieben wurden, in der neuen Welt nicht erhältlich waren.²³¹

Osborn zählte die Kenner und die Amateure zu seinem Leserkreis, wie dies bereits aus dem Titel ersichtlich ist. An diese Lesergruppe gerichtet, vertrat er die Ansicht, dass die Fähigkeit zur Wahrnehmung der Schönheit und zum ästhetischen Urteil nicht auf den eigenen künstlerischen Fähigkeiten des Amateurs beruht, sondern dass dessen Geschmack gebildet sein müsse. Der Amateur sei zum Verständnis und zur Urteilsbildung befähigt, wenn er über genügend Kenntnisse der maltechnischen Prinzipien verfüge.²³² Das Fazit, ästhetisches Vergnügen sei ohne Wissen nicht möglich, stützte Osborn mit dem Hinweis auf

²³⁰ Berthollet 1791 (1); Berthollet 1791 (2).

²³¹ Vgl. Gage 2001, pp. 22-24. Katlan 1987.

²³² Zur Beziehung zwischen dem Kenner und den Malmaterialien vgl. Althöfer 1988; Ebitz 1988. Zur Geschichte der Rolle des Kenners im allgemeinen vgl. Gibson-Wood 1984; Haberland 1991; Krysmanski 1996. Das Kennertum

Quatremère de Quincy 1823 erschienen *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* ab.²³³ Er bezog sich - trotz seiner Sprachgewandtheit - nicht auf die französische Originalversion, sondern auf die englische Übersetzung, die 1837 in London erschienen war.²³⁴ Der Beizug von Quatremère de Quincy's Schrift muss als eine Referenz gelesen werden, die den Leser beeindrucken sollte. Diese wichtige theoretische Schrift wurde vom Übersetzer J. C. Kent als lange erwartetes Desideratum im englischen Sprachraum verheissungsvoll eingeführt.²³⁵ Osborn verstand es, Quatremère de Quincy's Schrift für seine Argumentation zu nutzen, obwohl dessen Überlegungen sich weder auf die künstlerische Praxis noch auf die Werkstoffe der Malerei bezogen. Der Titel von Quatremère de Quincy's Schrift, im Englischen mit *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts* übersetzt, kann vom unwissenden Leser diesbezüglich falsch verstanden werden. Quatremère de Quincy betonte denn auch, als er den Begriff *the means of imitation* einführte: „But what is so called according to the system of this work, has nothing but the name in common with the practical,

bewegte sich seit seinen Anfängen zwischen positivistischen und historischen Ansätzen, vgl. Bickendorf 1993.

²³³ Osborn 1845, p. ix. Quatremère de Quincy 1823.

²³⁴ Quatremère de Quincy 1837. Osborn konstruierte seine eigene biographische Dimension. Er schien ein beachtliches Wissen gehabt zu haben und er beherrschte mehrere Sprachen. Neben den Schriften von Mérimée und Bouvier soll er auch Montabert im Original gelesen haben. Mérimée 1830; Bouvier 1844; Montabert 1829. Trotz oder gerade wegen diesen Begabungen gab er seinen Lesern zu verstehen, dass er sich zeitlebens missverstanden fühlte, vgl. Osborn 1845, p. ix.

²³⁵ Quatremère de Quincy 1837, p. 3.

technical or didactic means appertaining to each art."²³⁶

Dieser entscheidende Satz war sicher auch Osborn aufgefallen, und seine Bezugnahme auf Quatremère de Quincy war wohl kein Missverständnis, sondern Teil einer durchdachten Strategie, die darin bestand, die grundlegenden Überlegungen des französischen Theoretikers auf die künstlerische Praxis zu übertragen. Dies scheint bezeichnend für die Entwicklung in einem jungen Land, wo künstlerische Technik und Werkstoffe als ebenso wichtig betrachtet wurden wie langwierige theoretische Erläuterungen. Osborn lehnte seine Ausführungen an eine Tradition an, die sich fest etabliert hatte und keiner Rechtfertigungen mehr bedurfte.

Als letzte Kategorie potentieller Leser nannte Osborn in seinem Vorwort den Kritiker, der ebenfalls über eingehende Kenntnisse der künstlerischen Techniken verfügen müsse, um die fortlaufenden Verrücktheiten vermeiden zu können, die im Namen der Kunstkritik gemacht würden.²³⁷ Dies überrascht erneut, da die Gilde der Kritiker in den englischen und französischen Handbüchern kaum oder wenn, dann nicht direkt angesprochen wird. Dass die Kritiker sich Kommentare zur künstlerischen Technik erlaubten, zeigt ein Blick in die zahlreichen Zeitschriften, die Mitte des 19. Jahrhunderts an der

²³⁶ Quatremère de Quincy 1837, p. 5.

²³⁷ „Without it, the love is capricious, weak, uncertain, a transient emotion, like all feelings that are not well founded, and as likely to be directed to an unworthy object as to one of merit, if not more so; while to attempt to pass judgment, is a presumption for which the critic

amerikanischen Ostküste erschienen und die den jährlichen Ausstellungen in der National Academy of Design eine review widmeten.²³⁸ In der Literaten-Zeitschrift *The Knickerbocker* dominierten ästhetische und maltechnische Überlegungen. Zu einem Bild des Bildnis- und Genremalers William Sidney Mount mit dem Titel *Scene in a Long-Island Farm-Yard, No. 184* wurde 1842 im *The Knickerbocker* berichtet:

*„His colouring is too frequently hard and monotonous, and his drapery lacks looseness and ease. To a person standing a few feet from this picture, the porker, the man, the barn-yard, and all else save the sky, has a reddish hue, which is unpleasing to the eye. Mr Mount we think ought to go abroad. [...] His brush is too apparent in every part of the picture. A study of the best masters would teach him to hide this defect.“*²³⁹

Die Pinselführung und die Farbgebung lassen sich in diesen reviews als zentrale Instrumente der kritischen Beschreibung bestimmen. Die Themenwahl und die Ikonographie der ausgestellten Bilder spielten eine marginale Rolle. Osborns Anliegen, die Künstler mit dem bestmöglichen zusammengestellten Wissen aus Europa zu beliefern, konnte nicht nur die geforderte Reise in die alte Welt ersetzen oder

himself, when at a later day more enlightened, will in secret blush under his own reproof.“ Osborn 1845, p. x.

²³⁸ Eine Auflistung der Zeitschriften und eine *check list of reviews* findet sich in: Callow 1967, pp. 242-245.

²³⁹ *The Knickerbocker*, XIX, 6, Juni 1842, p. 590.

ergänzen, sondern bezog sich auf einen zentralen Punkt des öffentlichen Kunstdiskurses.

Die entscheidende Leistung seines Handbuches ist das Ordnen der Informationen aus Bouviers Handbuch und das Hinzufügen zusätzlicher Informationen aus englischen und französischen Handbüchern.²⁴⁰ Wie wichtig ihm dieser Teil seiner Arbeit war, kommt unmissverständlich zum Ausdruck, wenn er sie als eine heldenhafte und dramatische Tat schilderte

*„But no one can conceive the difficulty the writer has undergone in unraveling the knot of Bouvier's labors; for such it is, despite its value and its fidelity, a voluminous confusion of precious principles and discoveries, results of experience, processes of operation, etc. etc., [...] I trust I have overcome this difficulty completely, but I assure the reader who is to profit by my industry and patience, that in the course of a long and more or less constant experience in letters I have never before, save on one occasion, suffered such accesses of nervous irritability as in the drudgery of this last and least performance.“*²⁴¹

Laughton Osborn war zur Hauptsache Schriftsteller und verfasste mehrere Dramen. Dies dürfte mit ein Grund sein, dass

²⁴⁰ Osborns Absicht war „to show what I have done to reduce, into a little world of order, the somewhat chaotic mass of Bouvier's abundant and valuable elements, and to make, to the system when reduced, such additions as would render it more fertile in good results.“ Osborn 1845, p. xii.

²⁴¹ Osborn 1845, p. xiii.

seine Formulierungen theatralisch ausfielen und er sich unvermittelt zum Helden seines Handbuches stilisierte.²⁴²

In diesem Sinne nahm er sich auch das Recht, Bouviers Handbuch zu kritisieren. Seine Kritik bezog sich sowohl auf den Inhalt wie auch auf die Form. Er relativierte seine Einwände jedoch und nannte sein Vorbild schliesslich „a perfect Don Juan of didactic prose.“²⁴³ Er verglich Bouviers Handbuch mit einem Kunstwerk, das sich auszeichne durch „both a masterly design and composition, but a badly managed chiaroscuro, so that all unity of effect is lost.“²⁴⁴ Diesen Mangel, den Verlust an Effekt und im übertragenen Sinne an Klarheit in Bouviers Handbuch wollte Osborn aufheben. In diesem Kontext erklärte er die Aufgabe des Zusammenstellens als weit aufwendiger und schwieriger als das eigentliche Verfassen eines neuen Handbuches. Demonstrativ - und beinahe ironisch - verwies er auf seine Bescheidenheit, anonym geblieben zu sein, und auf die Lorbeeren, die ihm das Schreiben eines neuen Handbuches gebracht hätten.²⁴⁵

Mit dieser Argumentation legitimierte Osborn nicht nur auf geschickte Weise das allgemeine Vorgehen der Wissensaneignung, zu dem die amerikanischen Künstler gezwungen waren, sondern er hob ihre Methode des Sammelns und Kombinierens europäischer Vorbilder über die Vorstellung, die Malerei und ihre Technik

²⁴² Kunitz/Haycraft 1938, pp. 583, 584.

²⁴³ Osborn 1845, p. xii.

²⁴⁴ Osborn 1845, p. xiii.

neu erfinden zu müssen. Durch Imitation sich Wissen anzueignen, wurde zum Moment der Selbstbestimmung und Selbstdefinition. Osborn publizierte anonym mit dem Kürzel A.A., das bezeichnenderweise als *American Artist* gelesen werden sollte (Abb. 10, 11). Dass er sich selber als Multitalent wahrnahm und in den wenigen biographischen Lexika, die ihm einen Eintrag widmeten, auch als Maler Erwähnung fand, lässt die Vermutung gerechtfertigt erscheinen, dass er den Anspruch hegte, die Rolle eines Wortführers zu übernehmen. Es gelang ihm auf subtile Weise, die übliche Argumentation des eklektizistischen und kopierenden amerikanischen Künstlers in ihr positives Gegenteil zu verkehren und sein Künstlerhandbuch im übertragenen Sinn als eigentliches Kunstwerk und somit als Vorbild für die künftige Produktion amerikanischer Künstler anzubieten. Osborn erschloss mit seinem Handbuch für Künstler und Amateure einen neuen Markt. Dieser Prozess war für ihn ein Balanceakt zwischen der Aneignung spezifischen Künstlerwissens und der Verweigerung einer vorurteilslosen Übernahme tradierter Inhalte.

²⁴⁵ Osborn 1845. pp. xiii, xiv.

3. Ästhetik der Didaktik

3.1 Farbtheorien und ihre Visualisierung

1851 erschien von David Ramsay Hay eine bemerkenswerte Schrift mit dem Titel *An Alphabet of Colour* (Abb. 12).²⁴⁶ Im Untertitel gab Hay seine Quellen bekannt: *Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others*. Hays Handbuch der Farben markiert einen Höhepunkt der Beschäftigung mit der Farbtheorie in England. Der Titel verweist auf den Anspruch, ein für alle Mal den Umgang mit den Farben festgesetzt zu haben. Hay wurde in Edinburgh geboren und arbeitete ein Leben lang als erfolgreicher Innenarchitekt. Sein wichtigster Auftrag war die Dekoration des Hauptsaaes der Society of Arts in London im Jahre 1846.²⁴⁷ Er war in ganz England bekannt, unter anderem auch wegen seiner aktiven Publikationstätigkeit. Seine Ausführungen sind begleitet von einer Vielzahl handkolorierter Diagramme. Wurde der Text vom Leser nach der ersten Lektüre verstanden, verloren die Diagramme ihre illustrierende Funktion. Sie konnten fortan als unabhängige Erinnerungsstützen konsultiert werden. Es war Hays Anliegen, auch scheinbar einfache Zusammenhänge in ihrer unbeachteten Komplexität zu visualisieren. Die präzise Handkolorierung der

²⁴⁶ Hay 1851.

²⁴⁷ Vgl. Hay 1836; Hay 1846; Hay 1849 (1); Hay 1849 (2); Hay 1851; Hay 1852; Hay 1856; Hay 1867. Als Mitglied der Royal Society of Edinburgh und Gründungsmitglied der Aesthetic Society in Edinburgh im Jahre 1851 legitimierte er seine Arbeit auch auf institutioneller Ebene. Betreffend

Illustrationen war ein wesentliches Element, den Leser nicht mit abstrakten Farbnamen und Zahlenverhältnissen alleine zu lassen. Für die Illustrationen der Mischungsverhältnisse der Primär-, Sekundär- und Tertiärfarben hatte Hay jeweils eine ganze Seite vorgesehen. Angegeben hat er den Farbnamen, eine Zahl, welche die Menge der Einheiten der zur Mischung vorgesehenen Farben anzeigte, und die entsprechenden Farbproben, die von Hand auf ein rechteckiges Raster von kleinen Vierecken aufgemalt wurden (Abb. 13, 14). Somit konnte Hay dem Leser auf unmissverständliche Weise mitteilen, welches die richtigen Mischungsverhältnisse waren. Zur Erlangung der Sekundärfarben Orange, Grün und Purpur mag dieses Vorgehen banal erscheinen. Die Mischung der Tertiärfarben *olive*, *citrine* und *russet*, der so genannten *secondary coloured hues*, verlangte jedoch mehr Übung, auch wenn die verwendeten Verhältnisse sich immer logisch aus den vorhergehenden Farbanteilen ableiten liessen. Insbesondere die Mischung der *secondary coloured hues* hatte den Vorteil, dass der Benutzer von Hays *Alphabet* sich diese feineren Farbtöne vergegenwärtigen konnte. Zudem wurde offensichtlich, wie durch eine Veränderung der idealen Mischungsverhältnisse weitere Zwischentöne erzielt werden konnten. Erläuterungen in Tabellenform verdeutlichten diese Zusammenhänge (Abb. 15). Sie machten die Logik der Namensgebung ersichtlich, ohne auf die

seinem Leben und den weiteren Publikationen vgl. Dictionary of National Biography 1885, Bd. II, pp. 253-255.

Mischungsverhältnisse einzugehen.²⁴⁸ Der Autor setzte sich zum Ziel, die Zusammenhänge der Farbmischungen und die harmonische Zusammenstellung der Farben zu erläutern. Die Originalität der Leistung von Hays Publikation liegt in der konsequenten Illustration seiner Darlegungen. Hays Schrift ist kein Handbuch für Künstler und Amateure, das maltechnisches oder werkstoffkundliches Wissen vermitteln wollte, sondern ein Kompendium der Farbe. Der Autor schrieb im Vorwort:

*„He (the author, Anm. Verf.) now presents the result of his enquiries, in the hope that it may conduce to the placing on an intelligent basis some important elementary facts and doctrines as to the use of colour in art.“*²⁴⁹

Damit positionierte Hay seine Publikation nicht als farbtheoretisches Traktat, sondern als Grundlagenbuch zur Benutzung der Farben in Kunst und Dekoration.²⁵⁰

Im zweiten Teil seiner wahrscheinlich bekannteren Schrift *The Laws of Harmonious Colouring, Adapted to Interior Decorations, Manufactures, and Other Useful Purposes* von 1836 äusserte sich Hay zum Zustand der englischen Hersteller von dekorativen Gegenständen.²⁵¹ Er machte die Feststellung, dass die Bildung im Bereich der Farben aufseiten des Publikums

²⁴⁸ Hay 1851, p. 8.

²⁴⁹ Hay 1851, Compiler's Preface, p. 5.

²⁵⁰ Zur Person, den Tätigkeiten und insbesondere den Schriften von Hay siehe Dobai 1974-1984, 3 Bd., pp. 1189-1195.

geschehen müsse, und dass die Wahrnehmung der Dinge ebenso wichtig sei wie ihre Herstellung.²⁵² Um die Bildung des Konsumenten sei es in anderen Ländern wie beispielsweise Frankreich und China viel besser bestellt.²⁵³ Schliesslich zog er eine Parallele zur englischen Malerei, die in der Zwischenzeit in der Farbgebung alle anderen Schulen übertreffe, um mit umso mehr Verwunderung festzustellen, dass im Bereich der Dekoration England rückständig sei. Während also im Bereich der Malerei die Bemühungen etwas bewirkt hätten, galt es, den grossen Sprung im Bereich der Dekoration noch zu machen.²⁵⁴ Hays Anspruch, Tatsachen und Doktrinen für die Verwendung der Farbe in der Kunst erläutert und dargestellt zu haben, darf nicht im Sinne einer einseitigen Bestimmung des Zielpublikums verstanden werden. Hay beschäftigte sich schliesslich ein Leben lang mit den dekorativen Künsten.²⁵⁵ Es handelt sich um einen Topos, der sich in den Handbüchern für Künstler und Amateure und in der englischen Literatur zur Farbtheorie seit der Suche nach einer englandspezifischen Kompetenz in der Malerei fest etabliert hatte: Nur wer den Anspruch erhob, dass seine Ausführungen zur Farbe auch für die Kunst relevant seien, war glaubwürdig.

²⁵¹ Hay 1836.

²⁵² Hay 1836, Introduction, pp. v-vii.

²⁵³ Hay 1836, pp. 53-72.

²⁵⁴ Die Bemühungen um eine Theorie des Gestaltens und ihre konkrete Umsetzung erfuhren mit der Great Exhibition eine wesentliche Beschleunigung. Siehe Locher 2001, pp. 348-366. Zur Dimension der Great Exhibition siehe Auerbach 1999.

Der prominenteste englische Autor, der diese Ansicht mit grosser Beharrlichkeit vertrat, war George Field. Da Field sowohl im Bereich der Farbtheorie wie auch der Farbherstellung hervorragende Kenntnisse besass, trennte er im Gegensatz zu anderen Autoren seine theoretischen Überlegungen nicht von der Malpraxis. Im Vorwort von *Chromatography* forderte er mehr Förderung und Vertrauen der englischen Maler und Kunstförderer in die farbtechnischen Forschungen.²⁵⁶

Obwohl Field im zweiten Kapitel seiner *Chromatography* sein eigenes Farbsystem vorstellte, was gemäss den zahlreichen Subskribenten weite Kreise interessiert haben dürfte, sprach er immer wieder die Künstler direkt an.²⁵⁷ Die Kenntnisse der Farben und ihrer Beziehungen untereinander proklamierte Field mit der Prophezeiung von künstlerischem Misserfolg - respektive von gestärktem Selbstbewusstsein bei ihrer Beachtung - als unabdingbar für die Künstler.²⁵⁸ Fields klare

²⁵⁵ Siehe Gow/Clifford 1996. Vgl. auch Dictionary of National Biography 1885, Bd. II. p. 253-255.

²⁵⁶ Field 1835, Preface. Vgl. auch Kap. 1.

²⁵⁷ Field schrieb: „Es ist jedoch nicht genug, dass der Künstler wisse, was für Farben andre neutralisieren und deren Gegensatz bilden, wenn er mit deren verschiedenen Kräften in dieser Beziehung unbekannt bleibt.“ Field 1836, p. 24. In einem getrennten Abschnitt führte Field aus, welchen ästhetischen Gefahren der Künstler ausgeliefert ist, „wenn er ihnen (den Farben, Anm. Autor) gleiche zuschreibt, so wird er in der Praxis Irrtümer begehen, vor denen ihn nur ein geübtes Auge und wiederholte Versuche bewahren können. Kennt er aber die Kräfte, mit welchen die Farben auf einander wirken und die gegenseitige Harmonie hervorbringen, im Voraus, so gehen Auge und Geist mit dem Pinsel Hand in Hand und ersparen ihm viele Täuschungen und Zeitverlust, während die selbstbewusste Hervorbringung der Schönheiten schon an sich ein grosser Vorteil und Genuss ist.“ Field 1836, p. 24. Das englische Original stand für diese Anmerkung nicht zur Verfügung.

²⁵⁸ Auch in Bezug auf die Erklärungen der Farbe und ihrer Äquivalente wies Field auf ihre Bedeutung für den angehenden Maler hin: „Indem der angehende Maler diesen Verhältnissen Aufmerksamkeit schenkt, wird er die

und überzeugende Ansichten erreichten einen breiten Kreis von Künstlern. Dies garantierte nicht nur die Publikation von *Chromatography*, die als Höhepunkt seiner Pigmentforschungen erst 1835 erschien,²⁵⁹ sondern sein früher Einsatz als einer der drei Direktoren der British School, die als Vorläuferinstitution der British Institution mit patriotischem Einsatz die Bildung einer Englischen Schule vorantrieb.²⁶⁰ Field insistierte im *Prospectus* zur ersten Ausstellung dieser neuen Institution auf der Notwendigkeit, dass die englischen Künstler sich ihr eigenes Profil geben müssten (Abb. 16). England sei jetzt die erste Macht dieser Welt und könne den Künsten ihren Schutz anbieten: „This is the auspicious crisis for the British Artist to distinguish himself.“²⁶¹ Es war demnach konsequent, dass die British School sich die Offenheit gegenüber verschiedenen Stilen zum Programm machte.²⁶² George Field als Sprachrohr der *British School* sah sich somit den konservativen Vertretern der Akademie gegenüber, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer noch auf Sir Joshua Reynolds berufen konnten, der das Thema Farbe

Kräfte der Farben richtig würdigen lernen, und von einem guten Auge, so wie einer genauen Kenntnisse seiner Materialien unterstützt, zu einer möglichst vollständigen Anwendung der letztern gelangen.“ Field 1836, pp. 25, 26. Dieser prägnante Abschnitt befindet sich in jenem Kapitel, wo Field die beigelegten Farbtafeln erläuterte. Er illustriert Fields Bemühen, farbtheoretische Ausführungen mit Überlegungen zu den Malmaterialien zu verbinden. Das englische Original stand für diese Anmerkung nicht zur Verfügung.

²⁵⁹ Field 1835.

²⁶⁰ Zur Entstehung der British School, ihrem Programm und der Rolle von George Field vgl. Gage 1995, pp. 2-6, Gage 2001, pp. 2-5. Hutchison 1986, pp. 85, 129; Hutchison 1989; Lamb 1951. Sandby 1892.

²⁶¹ Field 1802, (ohne Paginierung), p. 3.

theoriegeleitet unter dem Begriff der Farbgebung abhandelte.²⁶³ Er schloss an die Tradition der Farbdiskussion in der französischen Akademie an und evozierte den Topos vom Gegensatz zwischen Linie und Farbgebung.²⁶⁴ Dennoch beginnt der Abschnitt seiner Ausführungen in der vierten Vorlesung mit den Worten:

*„With respect to Colouring, though it may appear at first a part of painting merely mechanical, yet it still has its rules [...]“.*²⁶⁵

Als Akademiker war Reynolds der Ansicht, dass es gelte, diese Regeln für die Farbgebung aus der kennerhaften Betrachtung der alten Meister zu erfassen.²⁶⁶ Die Suche nach Regeln im Bereich der Farbgebung führte zum Entwurf abstrakter Farbsysteme. Auch von Reynolds' akademischen Auffassungen ausgehend, konnte ein besonderer Bedarf nach der Erforschung und Nutzbarmachung der Farbe für die englische Schule abgeleitet werden.

Kay Dian Kriz hat in ihrer Studie die Krise der englischen Schule in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausführlich

²⁶² Gage 1995, p. 117.

²⁶³ Hier und im folgenden wird aus der Neuauflage von Reynolds *Discourses* zitiert, die auf der Ausgabe von 1797 basiert (Reynolds 1797): Reynolds 1997, p. 61. Betreffend die Editions-geschichte der *Discourses* vgl. Reynolds 1997, pp. v-vii, 337, 338.

²⁶⁴ Zur Diskussion in Frankreich vgl. Teyssèdre 1957, insb. pp. 449-508. Zur *colore/disegno* Frage in Reynolds *Discourses* vgl. Mahoney 1978. Generell zur ideologischen Einordnung von Reynolds *Discourses* vgl. Uphaus 1978.

²⁶⁵ Reynolds 1997, p. 61.

²⁶⁶ Vgl. Reynolds 1997, pp. 61-69.

beschrieben.²⁶⁷ Sie legte dar, dass die Konstruktion der *Idea of the English Landscape Painter* persönliche Freiheit, nationales Selbstverständnis und kommerzielle Interessen in optimaler Weise zu verbinden half.²⁶⁸ Der Mangel an geeigneten englischen Historienmalern erlaubte keinen Anschluss an die französische Tradition, wo die Historienmalerei auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer noch kompromisslos der Landschaftsmalerei vorangestellt wurde.²⁶⁹ Mit ihrer eingehenden Analyse hat Kriz das ideologische Feld erkundet. In kunsttheoretischer und malpraktischer Hinsicht mussten englische Künstler ebenfalls eine eigene Identität erwerben. Da kompositorische Fähigkeiten und Erfindungsreichtum im Besonderen für die Historienmalerei als unabdingbar galten, stand, ebenfalls in Anlehnung an die akademische Tradition Frankreichs, für die in England besonders entwickelten Gattungen der Landschaftsmalerei und des Porträts ebenfalls die Betonung des zeichnerischen Elementes der Farbgebung gegenüber.²⁷⁰ Was lag näher als sich die eigene Tradition der

²⁶⁷ Kriz 1997, insbesondere das erste Kapitel *The Crisis of the English School and the Question of Genre*, pp. 9-32.

²⁶⁸ Kriz 1997, vgl. insbesondere das vierte Kapitel *The Imaginative Genius, the 'Poverty of Landscape' and Associated Pleasures* und das fünfte Kapitel *Genius as Alibi*, pp. 81-104 und pp. 105-137.

²⁶⁹ Zur Stellung der Historienmalerei in England vgl. Cannon-Brookes 1991. Betreffend die Bedeutung anderer Gattungen auf Kosten der Historienmalerei vgl. Daniels 1993, insb. pp. 112-145, 200-242. Trotz einzelnen grossen Aufträgen und Persönlichkeiten errang die Historienmalerei nicht die Bedeutung wie in Frankreich, vgl. Greenhouse 1985; Prochno 1991; Dobai 1974-1984, Bd. 2, pp. 340-342, 391, 392, 411, 412. Betreffend die Etablierung und Stellung der Historienmalerei in Frankreich im 18. Jahrhundert vgl. Schneemann 1994.

²⁷⁰ Die Stellung des Zeichnens insbesondere für die Porträt- und Landschaftsmalerei ist aus den unzähligen Zeichenhandbüchern

Farbforschung zunutze zu machen? Mehrere Persönlichkeiten konnten um die Jahrhundertwende die Kontinuität in diesem Bereich garantieren.

1809 publizierte der Naturforscher und Künstler James Sowerby *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue [...]* (Abb. 17).²⁷¹ Der weiterführende Untertitel präzisiert: *[...] and the Means of Producing, Measuring and Mixing Them: with some Observation on the Accuracy of Sir Isaac Newton*. Die direkte Anlehnung an den Begründer der neuzeitlichen Farbforschung bezeugte Sowerby auch in seiner Widmung, die den Titel trägt *To the memory of the Great Sir Isaac Newton* (Abb. 18). Obwohl Sowerbys Schrift eindeutig zu den wissenschaftlichen Abhandlungen im Bereich der Farbtraktate zu zählen ist, sind seine Überlegungen verständlich.²⁷² Die Vereinfachung und Zugänglichkeit wird durch eine Reihe präziser Illustrationen garantiert, deren Handkolorierung zu den feinsten ihrer Art gehören. Sowerbys

ersichtlich, die ab 1650 in England erschienen. Zu den bekannteren Beispielen gehören: Browne 1660 (1); Salmon 1672; Georee 1674; Anonym 1755 (1); Anonym 1755 (2); Anonym 1763; Bowles 1770. Von diesen Publikationen folgten unzählige Auflagen und Raubkopien. Auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich noch viele Handbücher, die ausschliesslich dem Erlernen des Zeichnen und der Perspektive gewidmet waren und sich an professionelle Künstler wie auch an Amateure wandten: vgl. beispielsweise Ackermann 1809 (1); Hamilton 1812; Bowles 1813; Smith 1825. Vgl. auch Bermingham 2000, pp. 77-126.

²⁷¹ Sowerby 1809. James Sowerby war bekannt als Initiator unzähliger Forschungen über Mineralien und Muscheln, zu deren Aufnahme und Klassifizierung ihm seine zeichnerischen Fähigkeiten sehr entgegen kamen. Er war Gründungsmitglied der Royal Botanic Society and Gardens, deren Sekretär er während 30 Jahren war. Vgl. Dictionary of National Biography 1885, Bd. XVII, pp. 715, 716.

²⁷² Vgl. Gilpin to Ruskin Katalog 1987, p. 90.

Ausführungen basieren massgeblich auf diesen Illustrationen. Er hatte sich insbesondere vorgenommen, die Bedeutung von Hell und Dunkel sowie den Unterschied zwischen den Farben des Lichtes und den materiellen Farben zu messen und festzulegen.²⁷³ Wesentlicher Ausgangspunkt seiner Überlegungen waren die Experimente von Sir Isaac Newton und die Beobachtung der Farben in der Natur.²⁷⁴ Neben dem Regenbogen betraf dies insbesondere die Entstehung der Farben durch Lichtbrechung in den Mineralien. Sowerby interessierte sich im Rahmen seiner Naturforschungen während Jahren für Mineralien, ein Forschungsfeld, das bereits sein Vater beschäftigt hatte.²⁷⁵ In einer ersten Illustration ist eine Auswahl von Farberscheinungen zu sehen, wie sie Sowerby bei der gleichmässigen Beleuchtung von Mineralien beobachtete (Abb. 19).²⁷⁶ Den Schwerpunkt seiner Überlegungen legte er dabei auf den Nachweis, dass die Primärfarben auch in der Natur den Ausgangspunkt aller Farbmischungen seien und das Denken des Wissenschaftlers von den Einzelteilen hin zum Ganzen und nicht vom Ganzen hin zu den Einzelteilen gehen sollte. Als Beispiel erwähnte er die damals noch junge Entdeckung, dass Wasser aus

²⁷³ Sowerby 1809, pp. 3, 4. Zur Messung und Festlegung vgl. seine Kapitel *Chromatometer*, *Chromatometer Considered Somewhat Abstractedly* und *The Universal Chromatometer*, pp. 25-30.

²⁷⁴ Vgl. Newton 1704. Zu den Experimenten von Newton vgl. Blay 1996. Generell zur Newton Rezeption vgl. Newton Katalog 1974.

²⁷⁵ Dictionary of National Biography 1885, Bd. XVII, pp. 715, 716.

²⁷⁶ Sowerby gibt auch die genauen Steine in den entsprechenden Tafeln an sowie den Literaturhinweis, wo diese besichtigt und studiert werden können. „Thus Tab. 1. a, b, c, d, e, f, are representations of colours, that are or may be produced in the flaws of or betwixt the laminae of

Sauerstoff und Wasserstoff bestehe. Er bestand darauf, dass „water does not form hydrogen and oxygen, but hydrogen and oxigen form water“.²⁷⁷ Ebenso sei daher in Analogie anzunehmen, dass die drei Primärfarben die sieben prismatischen Farben bildeten.²⁷⁸ Diese klare Logik und die darauf aufbauenden Gedanken Sowerbys liessen sich ausgezeichnet auf die Malerei übertragen, wo aus dem Einzelnen, d. h. den drei Grundfarben, etwas Ganzes, nämlich das Gemälde, entsteht. Sowerby betonte in seiner Schrift auf verschiedenste Weise und mehrfach, dass seine Überlegungen insbesondere für den Künstler von Bedeutung sein müssten.²⁷⁹ Er war bemüht, naturwissenschaftliche Prinzipien nicht ausschliesslich als Erklärungsgrundlage für Phänomene in der Natur zu sehen, sondern ihre Anwendung auf die Künste konsequent zu verfolgen. Produkt seiner Beobachtungen und Überlegungen war ein Farbdigramm, das er aus zwei Kreisen und zwei Dreiecken bildete (Abb. 20). Die Komplexität des Diagramms ist Teil von Sowerbys Anspruch, nicht nur die Entstehung der Sekundärfarben aufzuzeigen, sondern auch die Normierung der Helligkeit der einzelnen

transparent stones, such as the diamond, gypsum, or selenite, mica, carbonate of lime, &c. (See Brit. Min. tab. 2).“ Sowerby 1809, p. 9.

²⁷⁷ Sowerby 1809, p. 6.

²⁷⁸ Sowerby 1809, p. 6. „Yellow, red, and blue, I presume, therefore, will more properly from the remainder of the seven prismatic tints, than either two or more of the seven will form a single primary colour.“

²⁷⁹ „When I first proposed to publish on Colours, it was merely with an intent of simplifying the means of mixing them, and that chiefly with regard to such as are used for painting in water or oil, with a particular desire to show a means of agreement and ready reference among naturalists and others, as to their identity.“ Sowerby 1809, p. 1. Und an anderer Stelle: „That philosophers and artists have long wished for

Farben als Teil eines Systems festzulegen, das eine verbindliche Verständigung ermöglichte.²⁸⁰ Mit Hilfe seiner Kategorien *light*, *middle* und *full tint* gelang es ihm, in seinem Diagramm 60 Farbtöne und ihre logischen Mischverhältnisse darzustellen. Schliesslich folgte den Erläuterungen zum Farbdigramm ein langes Kapitel mit dem Titel *Material Colours Useful to Artists*.²⁸¹ Auch diese Ausführungen sind von wissenschaftlicher Genauigkeit und nennen weiterführende Literatur. Trotz den offensichtlichen Bemühungen von Sowerby, seine Überlegungen auf ein Zielpublikum auszulegen und genauestens visuell aufzubereiten, hinterlässt sein Diagramm den Eindruck einer abstrakten Konstruktion, die nicht auf die Verwendung im Sinne einer visuellen Referenz, sondern auf die wissenschaftliche Erklärung ausgerichtet war. Die korrekte Visualisierung in der handkolorierten Illustration war Sowerby besonders wichtig. Er erwähnte seine Zufriedenheit ob der gelungenen Wiedergabe inmitten der Erläuterungen zu seinem Diagramm.²⁸² Auch hinsichtlich dieses Anspruches reihte sich Sowerby in eine Linie mit Newton.

some neverfading colours to fix their ideas and universalise them, is in every age amply verified [...]" Sowerby 1809, p. 5.

²⁸⁰ Dem Aufbau und der Erläuterung seines Farbdigrammes widmete Sowerby drei separate Kapitel. Sowerby 1809, pp. 30-36.

²⁸¹ Sowerby 1809, p. 36.

²⁸² Sowerby 1809, p. 31.

Isaac Newton war der Erste, der die Zusammenhänge zwischen den Farben in Kreisform darstellte (Abb. 21).²⁸³ Sein einfacher, unkolorierter Kreis zeigt die sieben Farben, die er gemäss seinen Experimenten zur Fragmentierung des Lichtes mit einem Prisma als die sieben Primärfarben postulierte.²⁸⁴ Ihre asymmetrische Verteilung auf dem Kreis bestimmt die Grösse der Kreissektoren und steht für die Proportionen, die Newton den Farben im Spektrum zugewiesen hatte. Somit war der Grundstein gelegt für die am häufigsten verwendete geometrische Form zur Darstellung der Farben.²⁸⁵ Da Newton sich auf die Untersuchung des Lichtes konzentrierte, wo sieben Farben auftreten, konnte er nicht erkennen, dass der grosse Vorteil dieser Darstellungsform in der Möglichkeit ihrer symmetrischen Aufteilung liegt, in der jeweils die drei Primär- den drei Sekundärfarben gegenübergestellt werden.

Zur gleichen Zeit, wie Newton seine Experimente durchführte, untersuchte Robert Boyle die Mischung der Farben.²⁸⁶ Die Resultate publizierte er 1664 in *Experiments and*

²⁸³ Siehe Parkhurst/Feller 1982.

²⁸⁴ Newton 1704. Vgl. auch Gage 1993, pp. 171, 172, 232; Gage 1999, pp. 134-138.

²⁸⁵ Für eine Übersicht über die verschiedenen Farbsysteme und die dazu verwendeten geometrischen Formen vgl. Schmuck 1983; Silvestrini/Stromer/Fischer 1998. Vgl. auch die hervorragend konzipierte und geschriebene Webseite Virtual Colour Museum mit der Webadresse <http://www.colorsystm.com>, 31.10.2001. Geschrieben wurden die Texte gemäss der Webseite von 'Prof. Narciso Silvestrini, Professor for Colour Theory and Experimental Geometry at Milan's Polytechnic of Design, Italy' und 'Prof. Dr. Ernst Peter Fischer, Professor in Scientific History at the University of Constance, Germany'.

²⁸⁶ Vgl. Gage 1999, pp. 135, 136.

Considerations Touching Colours,²⁸⁷ zwei Jahre bevor Newton seine Resultate in den *Philosophical Transactions* erstmals veröffentlichte und ganze 40 Jahre bevor diese in Buchform unter dem Titel *Opticks* erschienen.²⁸⁸ Boyle behauptete, dass die einfachen oder primitiven Farben des Malers Schwarz, Weiss, Rot, Gelb und Blau seien. Während die Mischung von Schwarz oder Weiss mit einer der anderen drei Farben deren Ton ändere, ergäbe die Mischung von zwei der drei Farben Rot, Gelb oder Blau jeweils eine neue Farbe, die man als Sekundärfarbe bezeichne, von denen es folglich ebenfalls deren drei, Grün, Violet und Orange gibt. Die ersten Illustrationen von Farbkreisen, die sich eine symmetrische Darstellungsmöglichkeit zunutze machten, wurden um 1776 in Moses Harris' Schrift *The Natural System of Colours* veröffentlicht (Abb. 22, 23).²⁸⁹

²⁸⁷ Boyle 1664.

²⁸⁸ Newton 1704.

²⁸⁹ Harris ca. 1776 (1963). Vgl. Gage 1993, p. 172. Ein Farbkreis von LeBlon scheint der heutigen Farbforschung nicht bekannt zu sein. Faber Birren war 1963 im Kommentar zu seiner privat gedruckten und verlegten Ausgabe von Harris *The Natural System of Colours* der Meinung, dass Le Blon der Entdecker von Rot, Gelb und Blau als Primärfarben in der Malerei war, seine Entdeckung jedoch nicht in Form eines Farbkreises dargestellt habe. Birren schrieb: „He (Le Blon) was the first to discover (about 1730) that red, yellow and blue were primary in paints and that their intermixtures produced orange, green, violet and all other hues. He introduced this principle into the arts of painting and engraving. This to all indication took the world by storm. As one writer put it in 1757, 'That invention has been well aprov'd thro'out Europe, tho'at first it was thought impossible.'“ Le Blon conceived of a red-yellow-blue palette, made demonstrations of his theory in various coloring mediums, but apparently did not carry the idea through to a well-balanced color-circle.“ Faber Birren in Harris ca. 1776 (1963), p. 2 seines Kommentares (ohne Paginierung). Eingebunden in ein Exemplar einer Ausgabe von LeBlons *Coloritto*, das in der Bibliothek des National Museum of American Art und der National Portrait Gallery aufbewahrt wird (Aufbewahrungsort: American Art/Portrait Gallery Library, Collection Code: American Art/Portrait Gallery Rare Book, Call Number: ND1486.L44) befindet sich ein Farbkreis. Diesem Farbkreis voraus gehen die Darstellung der Druckstufen und Paletten. Obwohl neben Birren auch Otto M. Lilien keinen

Harris' Farbkreise zeigen neben den sechs reinen Grundfarben bereits 12 weitere Zwischentöne, die alle durch Mischen der Primärfarben entstehen.²⁹⁰ Der erste Farbkreis zeigt die Primärfarben und ihre Zwischentöne mit den verschiedenen Helligkeitswerten, der zweite Farbkreis, genannt *compound*, zeigt grundsätzlich die gleiche Aufstellung, jedoch von den Sekundärfarben ausgehend.²⁹¹ Harris' Publikation war ganz auf die Künstler ausgerichtet. Die beiden Ausgaben waren dem jeweils amtierenden Präsidenten der Royal Academy gewidmet. Zur Zeit der ersten Ausgabe um 1776 war dies Sir Joshua Reynolds, bei der Publikation der zweiten Auflage war Benjamin West Präsident der Royal Academy.²⁹² Die Erkenntnisse von Moses Harris fanden weite Verbreitung. Rezipiert wurde Harris unter

Farbkreis bei LeBlon erwähnt, ist nicht ausgeschlossen, dass dieser einigen wenigen Exemplaren einen solchen beilegte. Vgl. Lilien 1985, pp. 175, 176 und der Reprint von *Coloritto* in Lilien 1985, pp. 178-225. Möglich ist auch, dass der Farbkreis zu einem späteren Zeitpunkt in das bestehende Exemplar von *Coloritto* eingebunden wurde.

²⁹⁰ Kemp erläuterte, wie Harris seinen Farbkreis konzipierte und beschrieb Harris' Interesse am Nachbild sowie am Aufbau von Kontrasten, die durch den Gebrauch der im Farbkreis einander gegenüberliegenden Farben zustande kamen. Kemp 1990, pp. 291, 292.

²⁹¹ Der Abschnitt lautet: „That part called COMPOUND ist supposed to contain all those colours which may possibly be made, where all the three primitives are employed conjunctively. In order to effect this, instead of the primitives, red, yellow, and blue, the three mediates, orange, green and purple, are substituted in their places; each of which, being composed of two primitives, will, according to the example of the first, and by the same mode of proceeding, produce other compounds and their teints, which in this second part (exclusive of the orange, green, and purple included in the prismatic,) amount to 15 colours; and when each is divided into twenty degrees of power, will produce 300 teints, which, being added to the 360 contained in the first or prismatic part, amounts in the whole to 660; yet the colours which produce so great a number of teints amount to no more than 33, which are ranged in such natural order as easily to be retained in the memory, and are as follows [...]“ Harris Angaben mögen für den heutigen Leser banal oder unnötig kompliziert erscheinen. Ohne die grundlegenden Kenntnisse der Farbzusammenhänge sind sie es jedoch nicht. Harris 1811, pp. 5, 6.

²⁹² Siehe Harris ca. 1776 (1963); Harris 1811.

Erwähnung seines Traktates unter anderen von Marry Gartside, George Field, Thomas Phillips, Jean-François-Léonard Mérimée und Liberat Hundertpfund.²⁹³ Die zweite Auflage von 1811 enthält ein Vorwort, das die Bedeutung von Harris' Schrift für die Künstler verdeutlicht.²⁹⁴ Der Autor wird als bekannter Wasserfarbenmaler vorgestellt, der sein Talent in den Dienst der Naturgeschichte gestellt habe. Erwähnt wird zudem, dass Reynolds den Traktat begutachtet und für jede Art von Malerei als nützlich erachtet habe.²⁹⁵

Ein feiner Druck und eine subtile Handkolorierung seiner Tafeln hatten didaktischen wie auch ästhetischen Wert. Dies dürfte durchaus den Erwartungen entsprochen haben, welche die Zeitgenossen an eine derartige Publikation hatten. Harris gab zu seinen Farbkreisen Informationen, die für Künstler und nicht für Farbtheoretiker gedacht waren. Im Besonderen war er sich des Problems der Verständigung über Farben bewusst. Er lieferte eine kurze Tabelle, in der er definierte, was mit den *primitives red, yellow and blue* und den *mediates orange, green and purple* gemeint war. Er gab ein jeweiliges Pigment an und den Namen einer Blume, die der Farbe des Pigmentes entsprechen sollte. Damit bot er den Malern einen wichtigen praktischen Anhaltspunkt, die dargelegten Regeln nachzuvollziehen. Die

²⁹³ Gartside 1805. Field 1835. Phillips 1833. Mérimée 1830. Hundertpfund 1849. Vgl. den Kommentar von Faber Birren in Harris ca. 1776 (1963), pp. 4, 5 (ohne Paginierung).

²⁹⁴ Harris 1811, p. i. Diese zweite Ausgabe wurde in wesentlichen Teilen von ihrem Herausgeber, Thomas Martyn, neu verfasst.

²⁹⁵ Harris 1811, p. ii.

Übersetzung der Illustrationen für den Gebrauch durch Künstler ist in zwei Stufen gegliedert. Zum einen in die Beschreibung der Illustrationen der Farbkreise, denen in der nur achtseitigen Publikation von Harris ein entscheidender Anteil zukommt. Zum anderen in die kurze Tabelle, die es jedem Maler erlaubt, die richtige Farbe zu verwenden, um den richtigen Farbton zu mischen. Harris' Ausführungen können in diesem Sinne als Anleitung verstanden werden, die je nach Bedarf individuell befolgt werden konnte, im Ganzen aber in ein System eingebunden waren, das dem Künstler eine Orientierungshilfe bot, sollte er beim Mischen auf der Palette oder bei der Wahl einer Farbe unsicher sein. Dieses theoretisierende, jedoch auf die Praxis ausgerichtete System ist die Summe einzelner Erfahrungen. Im individuellen Nachvollzug mit Hilfe der Illustrationen liegt eine der wesentlichen Funktionen und Stärken dieser Schrift.²⁹⁶ Diese Art von Übersetzungs- und Anwendungshilfe in Harris' Traktat wiederholte sich in vereinfachter Form in den späteren Handbüchern.

Während sich Harris als Naturphilosoph an die Künstler wandte, so war George Fields 1817 erschienene Publikation *Chromatics. An Essay on the Analogy and Harmony of Colours* schon nur wegen der anderweitigen Aktivitäten ihres Autors für

²⁹⁶ Harris richtete seine Ausführungen teilweise direkt an die Künstler: „In contrasting colours so frequently necessary in painting, this work will be of great use, for if a contrast is wanting to any colour or teint,

die Künstler von Bedeutung.²⁹⁷ Field stellte sich in *Chromatics* die Aufgabe, die harmonischen Beziehungen der Farben untereinander zu erkunden und legte eine Reihe bemerkenswerter Illustrationen vor.²⁹⁸ Die Konstruktion von Analogien zwischen musikalischen und farblichen Harmonien bildete den Ausgangspunkt seiner Forschungen. Seinen Bemühungen, Farben messbar zu machen mit einem *metrochrome* (welches das Gegenstück zum *metronome* in der Musik sein sollte), entsprachen die zahlreichen Illustrationen, die Information nicht in Form sprachlicher Formulierungen weitergaben, sondern ebenfalls das Medium nutzten, in dem die postulierten Harmonien sich manifestierten.

Field verwendete verschiedene Darstellungsformen, um seine Ausführungen zu illustrieren. Für die Erläuterung der Primär-, Sekundär- und Tertiärfarben arbeitete er mit in gleichseitige Dreiecke aufgeteilten Balken (Abb. 24), und für die Klärung der Komplementärkontraste verwendete er ein Hexagon (Abb.

look for the colour or teint in the system, and directly opposite to it you will find the constrast wanted [...]" Harris ca. 1776 (1963), p. 6.

²⁹⁷ Zu den Aktivitäten von Field vgl. Anmerkung 41.

²⁹⁸ Die Entwürfe für die Illustrationen von *Chromatics* befinden sich auf der National Art Library im Victorian and Albert Museum, London. Sie haben etwa das dreifache Format der eigentlichen Publikation und weisen einzelne Tafeln auf, die schliesslich nicht in die Publikation aufgenommen wurden. Die Tafeln dienten wahrscheinlich auch als Vorlage für die Assistenten des Verlegers, welche Fields Exemplare von Hand kolorierten. Das Auffinden des Bandes auf der National Art Library verdankt der Autor einem Zufall. Die Tafeln waren fälschlicherweise unter der Signatur von Fields *Chromatics* in den *General Collections* eingeordnet. Sie befinden sich neu in den *Special Collections* und verfügten bis zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch über keine Signatur.

25).²⁹⁹ Er ging von der Feststellung aus, dass sich die im Hexagon gegenüberliegenden Farben neutralisieren, wenn sie in der richtigen Proportion auftreten.³⁰⁰ Besondere Aufmerksamkeit widmete er den *General Relations or Harmony of Colours*, wofür er eine Darstellungsform entwickelte, die aus einem sechseckigen Stern, umgeben von einem in mehrfarbige Bänder aufgeteilten Kreis, besteht. Der Hintergrund dieser vier Diagramme besteht aus einem feinen Kranz von Strahlen, der in einem sternförmigen Muster seinen Mittelpunkt hinter der handkolorierten Darstellung hat (Abb. 26). Als Vorlage diente immer der gleiche, schwarzweisse Druck, der jeweils verschieden eingefärbt wurde.³⁰¹ Auf dieser Grundlage demonstrierte Field vier verschiedene Darstellungsweisen von Farbharmonien, die er *general*, *primary*, *secondary* und *tertiary harmony* nannte.³⁰² Seine Diagramme illustrieren, dass es nicht eine richtige Anordnung der Farben gibt, sondern dass die Ordnung der Farben einem rationalen Prozess unterworfen werden muss. Je nachdem was gezeigt werden sollte, änderte sich auch die visuelle Darstellung.

²⁹⁹ Field verwendete jedoch weder das Wort *complementary* noch *complementary contrast*, ein Konzept das erst von Chevreul mit diesen Worten formuliert wurde. Chevreul 1839. Vgl. auch Gage 1993, pp. 173-175; Roque 1997 (2), pp. 75-80.

³⁰⁰ Field 1817, p. 12.

³⁰¹ Field 1817, pp. 15-23. Ein fünftes Mal verwendete er die gleiche geometrische Darstellung im Kapitel *Universal Relation of Colours*. Field 1817, pp. 25-37, insb. pp. 25-27.

³⁰² Der Aufbau dieser verschiedenen Farbharmonien sind äusserst komplex und bis ins kleinste Detail durchdacht. Sie gehen vom Prinzip aus, dass sich Harmonien grundsätzlich im Dreieck ergeben. Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Künstler die schriftlichen Erläuterungen Fields als

Fields Strahlendiagramme sind nicht einer physikalischen Denkweise verpflichtet, wie dies Newtons Farbkreis war (Abb. 21). Es sind Variationen des gleichen Themas, und sie beanspruchten neben einer explizit didaktischen Absicht auch eine ästhetische Berechtigung. Der Strahlenkranz stand für das Licht als Quelle aller Farben und illustrierte, was Field im ersten Paragraphen definierte: „The term Chromatics denotes the science of the relations of light, shade, and colours.“³⁰³ Field transformierte das Licht als physikalische Ursache von Farbe zum Symbol der Entstehung von Farben, Malerei und Kreativität überhaupt. Das Licht wurde zum Ausgangspunkt ästhetischer Phänomene. Trotz dieser symbolischen Dimension, und ohne Newton oder Goethe zu erwähnen,³⁰⁴ ging Field in einem speziellen Anhang auf die physikalische Entstehung der Farben ein und kam zum Schluss, dass diese mit den ästhetischen und gefühlsmässigen Prinzipien übereinstimme.³⁰⁵

Newton und Goethe benutzten das Prisma als Instrument ihrer Experimente.³⁰⁶ Während Newton in einem abgedunkelten Raum

Ausgangspunkt nahmen, da die Tafeln eine visuelle Übersicht boten, die einen Nachvollzug verhältnismässig einfach ermöglichte. Vgl. Field 1817.

³⁰³ Field 1817, p. 1.

³⁰⁴ Im Vorwort erwähnte Field verschiedene Vorgänger, unter anderen Le Blon und Harris. Goethe und Newton erwähnte er im Vorwort nicht. Field 1817, pp. iii-viii. Goethes Farbenlehre erschien 1810 und wurde 1840 von Charles Locke Eastlake ins Englische übersetzt. Goethe 1810; Goethe 1840. Zur anschaulichen Erläuterung von Goethes Farbenlehre vgl. Matthaei 1971. In Matthaei 1971 findet sich auch ein Facsimile Druck von Goethe 1840. Vgl. zudem die Einführung in Goethe 1840, pp. v-xvi.

³⁰⁵ Field 1817, p. 41.

³⁰⁶ Frederick Burwick präsentierte in einer ausführlichen philosophischen Studie die Charakteristika der Goethe Rezeption in England und auf dem Kontinent. Burwick 1986, insb. pp. 9-79. Burwick ging von einer parallelen Entdeckung und teilweisen Übernahme des Konzeptes der

einen gebündelten Lichtstrahl durch ein Prisma fallen liess und auf einer hellen Fläche die Farben des Spektrums erkannte, schaute Goethe durch das Prisma auf eine dunkle Fläche vor hellem Grund. Er entdeckte, dass auf der Grenze zwischen Hell und Dunkel sich ein Farbspektrum bildete.³⁰⁷ Neben wesentlichen Unterschieden bei den Versuchsanordnungen und einer Vielzahl grundsätzlicher Meinungsverschiedenheiten zwischen Newton und Goethe, unterscheiden sich die Publikationen dieser beiden bekanntesten Farbforscher auch bezüglich ihrer Form und ihrer Ausstattung mit Illustrationen. In Newtons Traktat sind die meisten der Kapitel und Unterkapitel, die der Autor gemäss seinem physikalischen Ansatz in *propositions* und *problems* unterteilte, mit einer Illustration versehen, bei der es sich um eine geometrische Konstruktion handelt. Als Naturphilosoph mit mathematischer Ausprägung vermied Newton, seine Illustrationen auszuschnücken. Ihre ästhetische Dimension orientierte sich am Zweck. Demgegenüber bediente sich Goethe der Illustration als *didaktisches* Instrument. Seiner

Polarität der Farben und ihrer symbolischen Bedeutungen durch Moses Harris und George Field aus. Burwick bezog sich auf die Ausgabe von Harris *The Natural System of Colours*, die 1811 erschien. Harris 1811. Die Erstausgabe von 1776 (Harris ca. 1776 (1963)) in Betracht ziehend, ist diese Argumentation nicht haltbar. Vgl. Burwick 1986, pp. 38, 39.

³⁰⁷ Die Literatur zu den Forschungen von Newton und Goethe ist sehr umfangreich. Übersichtswerke, die einen erläuternden Einblick in die Forschungen der beiden Kontrahenten aus geisteswissenschaftlicher Sicht geben sind: Burwick 1986, Gage 1979, Gage 1993, pp. 191-212; Gage 1999, pp. 144-152, pp. 169-184; Kemp 1990, pp. 285-299. In den letzten drei erwähnten Publikationen finden sich auch ausführliche weiterführende Bibliographien. Zu Goethes Rezeption in England vgl. im vorliegenden Zusammenhang auch Corti 1997; Solch 1998.

Farbenlehre legte er sechzehn Tafeln bei.³⁰⁸ Sie zeigen nicht Versuchsanordnungen oder die Visualisierung komplizierter geometrischer Probleme, sondern veranschaulichen die Resultate seiner Experimente, die der Leser den Aufforderungen Goethes folgend selber durchführen musste.

Auf einer gesonderten Tafel bildete Goethe neun jener geometrischen Illustrationen ab, die Newton zur Erläuterung seiner Hypothesen und Experimente verwendete.³⁰⁹ Goethe warf Newton vor, dass die Illustrationen dem Leser Sachverhalte vormachten, die weder nachvollziehbar noch wahr seien. Tatsächlich illustrieren Newtons Abbildungen hypothetische Resultate und Denkvorgänge, die dieser aufgrund komplizierter Experimente und Messungen durchführte. Sie konnten für den Leser weder als Anleitung zur Rekonstruktion der Experimente noch zur Überprüfung eigener Beobachtungen herangezogen werden. Im Gegensatz dazu verstand Goethe seine Illustrationen als Wegweiser und als Nachschlagemöglichkeit, um sich die Phänomene in Erinnerung zu rufen. In der Erläuterung zur vierten Tafel schrieb Goethe:

„[...] so ist das hier Dargestellte mehr als Wegweiser, denn als die Sache selbst anzusehen; mehr als eine Versinnlichung dessen was vorgeht, denn als das was durch dieses Vorgehen entspringt;

³⁰⁸ Die Erstausgabe bestand aus zwei Bänden und einem Atlasband mit einer ‚Erklärung der zu Goethe's Farbenlehre gehörigen Tafeln.‘ Vgl. Goethe 1810.

³⁰⁹ Goethe 1810. Vgl. die praktische Taschenbuchausgabe Goethe 1994, siebente Tafel, p. 30. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert.

mehr als eine Entwicklung, eine Analyse der Erscheinung, denn als die Erscheinung selbst. Wie denn überhaupt der Naturforscher sich von dem Buch und der Tafel erst wieder los zu machen hat, wenn er wahrhaften Nutzen von beiden ziehen will."³¹⁰

Die ersten beiden Tafeln enthalten in dieser Hinsicht grundlegende Illustrationen zu Goethes Farbenlehre (Abb. 27, 28). Auf der ersten Tafel präsentierte Goethe einen Farbkreis, der an die Tradition von Moses Harris anschliesst (Abb. 27, Nr. 1, oben links). Er zeigt die drei Primär- und die drei Sekundärfarben symmetrisch angeordnet, entsprechend den Komplementärkontrasten, wobei Rot (ursprünglich Purpur) zuoberst im Kreis, Gelb und Blau auf dem unteren Teil des Kreises zu liegen kam.³¹¹ Diese Anordnung trug seiner Ansicht Rechnung, wonach die reinen Elemente aller prismatischen Erscheinungen Gelb und Blau seien. Sie besetzen den unteren Teil des Kreises und bilden somit die Basis. Dieses grundlegendste aller Phänomene ist visualisiert auf der zweiten Tafel (Abb. 28) in den Figuren A, B, C und D. Ein helles Rund soll gemäss Goethes Anleitung einmal mit einem Vergrösserungsglas und einmal mit einem Verkleinerungsglas betrachtet werden. Das erste Mal schiebt sich Hell über Dunkel, das zweite Mal Dunkel über Hell. Es entsteht ein blauer Ring, wenn das Dunkle über das Helle zu liegen kommt,

³¹⁰ Goethe 1994, p. 22.

und es entsteht ein gelber Ring, wenn das Helle über das Dunkle zu liegen kommt. Jeweils am Schwarz anliegend ist bei beiden Versuchen ein dünner roter Ring zu sehen (auf Abb. 28 nicht dargestellt). Für Goethe war Rot demnach die vermittelnde Farbe zwischen Blau und Gelb, welche dem Dunkel (Schwarz) und dem Hell (Weiss) am nächsten standen. Auf der ersten Tafel illustrierte Goethe diese Erkenntnisse, indem er das Betrachten von Lichtquellen bei dunklem Hintergrund erläuterte (Abb. 27, Figuren 3, 4 und 7). Die weiteren fünfzehn Tafeln illustrieren Goethes Experimente mit dem Prisma im Detail und dürften in ihrer Präzision, Farbigkeit und Anordnung die zeitgenössischen Künstler beeindruckt haben. Diese gehörten denn auch explizit zu seinen Zielgruppen.³¹² In der Einleitung zur Farbenlehre erwähnte er neben dem Philosophen, dem Arzt, dem Physiker, dem Chemiker, dem Mathematiker und dem Färber als letzte Gruppe die Maler. Sein Anliegen sei erfüllt, schrieb Goethe, „[...] wenn wir in der sechsten Abteilung die sinnlichen und sittlichen Wirkungen der Farbe zu bestimmen gesucht und sie dadurch dem Kunstgebrauch annähern wollen.“³¹³ Dass Goethe die Maler als letzte Gruppe

³¹¹ Zur Entstehung und Bedeutung von Goethes Farbkreis siehe Matthaei 1971, pp. 50-56.

³¹² Trotz dieser klaren Nennung der Zielgruppen seiner Farbenlehre, ist es sehr schwierig aufzudecken, welche Künstler zu welchem Zeitpunkt sich tatsächlich mit Goethes Farbenlehre auseinandergesetzt haben. Gage wies auf diese Schwierigkeiten betreffend die Rezeption von Goethes Farbenlehre hin. Vgl. Gage 1993, pp. 202, 203. Goethes Farbenlehre wurde von Künstlern aber auch explizit rezipiert. Turner interessierte sich im besonderen für die Farbenlehre Goethes nachdem sie von Eastlake übersetzt wurde. Vgl. Gage 1984.

³¹³ Goethe 1975, Bd. 13, p. 329.

nannte, darf nicht im Sinne einer Wertung verstanden werden.³¹⁴ Das Anliegen, seine Farbentheorie auch für den Kunstgebrauch zu erschliessen, ist nicht selbstverständlich. Mit Newton als klarem Kontrahenten vor Augen, legte sich Goethe mit einem Physiker an, der grundsätzlich andere Interessen hatte als ein Maler. Es war aber Goethes lebensphilosophischer Ansatz und seine eigene Identität als Amateur-Künstler, die es für ihn sinnvoll erscheinen liess, diese verschiedenen Gebiete zu verknüpfen.³¹⁵ Der mehr als ein Jahrzehnt umfassende Briefwechsel mit dem bei Hamburg lebenden Künstler Philipp Otto Runge belegt diese Ausrichtung.³¹⁶ Runge's eigene Farbforschungen erschienen 1810, im gleichen Jahr wie Goethes Farbenlehre.³¹⁷ Die Publikation Runge's trug den Titel *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander* und stellte den gelungenen Versuch der Entwicklung eines Farbsystems dar, das sich durch einen

³¹⁴ Im ersten Paragraphen der sechsten Abteilung zur sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe (Paragraph 848 der Farbenlehre) schrieb Goethe: „Aus der sinnlichen und sittlichen Wirkung der Farben, sowohl einzeln als in Zusammenstellung, wie wir sie bisher vorgetragen haben, wird nun für den Künstler die ästhetische Wirkung abgeleitet. Wir wollen auch darüber die nötigsten Winke geben, wenn wir vorher die allgemeinen Bedingungen malerischer Darstellung, Licht und Schatten, abgehandelt, woran sich die Farbenerscheinung unmittelbar anschliesst.“ Goethe 1975, Bd. 13, p. 509.

³¹⁵ Zu Goethes eigener bildkünstlerischer Tätigkeit vgl. Hecht 1982; Klauss 1990; Kolsch 1993. Die ausführlichste Publikation zur Verbindung von Goethe und der Kunst ist der Ausstellungskatalog, der die gleichnamige Ausstellung in der Schirn Kunsthalle begleitete, vgl. Goethe Katalog 1994. Zur Verbindung zwischen Text und Bild bei Goethe vgl. Vanselm 1986.

³¹⁶ Matile 1979 (1), pp. 139-141, und im besonderen der publizierte Briefwechsel von Runge mit Goethe. Maltzahn 1940. Auch Traeger 1975, pp. 20, 34, 58-60. Siehe auch Runge/Betthausen 1981. Vgl. Matile 1979 (2); Gage 1979.

³¹⁷ Goethe 1810. Runge 1810.

präzisen Aufbau auszeichnete.³¹⁸ Jeden einzelnen Schritt illustrierte Runge mit einem Diagramm. Wie bei keinem anderen Traktat erlaubt die Abfolge der Diagramme einen lückenlosen Nachvollzug des Aufbaus seiner Farbenkugel, ausgehend von einem einfachen Farbendreieck.³¹⁹ Die Stärke von Runges Schrift beruht auf dem Umstand, dass die Kugel als dreidimensionales geometrisches Gebilde auf dem Kreis aufbaut, der als zweidimensionale Darstellungsweise der Beziehungen zwischen den Farben bereits etabliert war. Runges Darlegungen sind logisch kohärent aufgebaut und einfach zu verstehen. Sie mit seinem malerischen Werk, insbesondere den beiden Varianten des Bildmotivs *Der Morgen* in Verbindung zu bringen, hat die Runge-Forschung geleistet.³²⁰ Sein Traktat wird dabei immer wieder als Teil des romantischen, die Welt erfassenden Künstlers zitiert.³²¹ Diese Sichtweise wird der bestechenden Klarheit seiner Schrift nicht gerecht. Ein Grund für diese Verzerrung liegt in der Tatsache, dass frühere deutschsprachige Schriften zur Farbtheorie reicher mit Symbolen illustriert waren als Runges Künstlertraktat.

Der Naturphilosoph Ignaz Schiffermüller publizierte 1772 eine Schrift mit dem Titel *Versuch eines Farbensystems*.³²² Schiffermüller erläuterte im ersten Abschnitt die „Beweggründe

³¹⁸ Runge 1810. Vgl. Schulze 1979.

³¹⁹ Runge 1810, pp. 4-8.

³²⁰ Traeger 1975, pp. 156-169.

³²¹ Siehe Traeger 1975, pp. 57-60.

³²² Schiffermüller 1772.

und Endzweck des gegenwärtigen Unternehmens.“³²³ Er ging von der Vielzahl der Farben der Insekten aus, wie sie in der Natur beobachtet werden können und stellte sich die Aufgabe, die Farbe zu ordnen nach Namen und Typ und danach ein System derselben zu erstellen.³²⁴ Er betonte, dass das Ganze erst Sinn mache, wenn es auf die Künste bezogen werden könne, wie denn überhaupt die Naturwissenschaften im Dienste der Künstler stehen müssten.³²⁵ Diese Grundhaltung teilte Schiffermüller mit Sowerby und Harris. Das primäre Erkenntnisinteresse galt der Natur, der Ordnung der Farben; die Anwendung konzentrierte sich auf die Natur abbildenden Tätigkeiten, die Künste. Schiffermüllers wichtigste Illustration befindet sich am Ende seines Traktates und zeigt einen Farbkreis, in dessen Mitte durch eine Wolkenlandschaft eine Sonne scheint (Abb. 29). Umgeben ist der Farbkreis von vier Darstellungen, die im Uhrzeigersinn links oben beginnend einen Putto zeigt, der den Regenbogen als natürliche Quelle der Farberscheinungen betrachtet; einen zweiten Putto, der durch ein Prisma die Farben des Spektrums auf einer Wand beobachtet; einen dritten Putto, der als Maler im Atelier sitzt und einen Regenbogen malt, symbolisches Motiv für die Aneignung der Farben durch die Malerei; und schliesslich einen vierten Putto, der das Experiment Newtons mit dem Prisma vorführt. Von

³²³ Schiffermüller 1772, pp. 1-7. Schiffermüller nannte die Kapitel seines Buches Abschnitte.

³²⁴ Schiffermüller 1772, pp. 1-7.

³²⁵ Schiffermüller 1772, pp. 1-7, insb. 4.

Schiffermüllers Farbkreis lenken nicht nur diese vier Darstellungen ab, sondern im Besonderen auch die feine Dekoration und die Sonne im Mittelpunkt des Farbkreises. Das Licht als physikalischer Ursprung der Farbe wurde auch hier zum symbolischen Ursprung von Farben und zum Motor der Malerei. Schiffermüllers Illustration beinhaltet im Vergleich zu Runges Darstellungen wenige farbspezifische Informationen. Ihre Anordnung erinnert an Runges Bildmotiv des Morgens, wo das Licht symbolisch in der Mitte in Erscheinung tritt und Randdarstellungen den sinngeladenen Bildinhalt weiter ergänzen (Abb. 30). Schiffermüllers und Goethes Ideen wie auch ihre Bemühungen, die gewonnenen Erkenntnisse in Illustrationen respektive in einem Tafelband visuell zugänglich zu machen, dürften wichtige Vorbilder für die englischen Farbtheoretiker gewesen sein.

Die Visualisierung von Fields Farbtheorien mit Hilfe verschiedenster Diagramme erfolgte auf zwei Ebenen. Sie diente der hilfreichen Illustration seiner farbharmonischen Erläuterungen, und sie formte eine romantische Vorstellung von der Kraft der Farben. Fields Bemühungen um sachliche, ästhetische und symbolische Illustration seiner Ausführungen verfolgte er auch in seinen späteren Publikationen. Der Kreis mit den Primärfarben, der in *Chromatics* die Farbsterne umgibt, verwendete er achtzehn Jahre später an prominenter Stelle wieder. Auf dem Frontispiz zu *Chromatography* befindet er sich

zuoberst (Abb. 31).³²⁶ Das Kreisdiagramm von *Chromatography* zeigt drei aneinander anschliessende Kreise in den Farben Blau, Rot und Gelb. Ein schwarzer Punkt markiert die Mitte. Oben am Kreis ist *Experiment I* zu lesen. Es wurde von Field im Text eingehend und unter Einschluss verschiedener Varianten erläutert.³²⁷ Der Beobachter wurde aufgefordert, durch Fields sgenanntes *chromascope* den schwarzen Punkt zu betrachten. Dabei würde er entdecken, dass der Punkt in ein Farbspektrum zerlegt wird. Das *chromascope* war eine Vorrichtung, die äusserlich einem Teleskop glich und erlaubte, verschiedene Linsen einzusetzen, was den Nachvollzug von Newtons und Goethes Experimenten erleichterte und ihnen einen systematischen Charakter verlieh.³²⁸ Während diese Illustration rein erläuternden Charakter hatte, wandelte sich ihre Funktion in der 1850 erschienenen und verkürzten Ausgabe von *Chromatography*, die den verständlicheren Titel *Rudiments of the Painters' Art or a Grammar of Colouring* trug.³²⁹ Die Illustrationen zur Entstehung der Farben sind erneut in Kreisform dargestellt (Abb. 32, 33). Sie erfuhren in dieser Auflage eine dramatische Steigerung. Der Kreis der Farben ist in ein Viereck eingezeichnet, das als Hintergrund einen schwarzen Wolkenhimmel mit zischenden Blitzen zeigt. Die

³²⁶ Field 1835, Frontispiz.

³²⁷ Field 1835, p. 224.

³²⁸ Field 1835, p. 224. In *Chromatography* erläuterte Field das *chromascope* ausführlich. Er fügte seiner Publikation zudem eine Tafel bei, die den Aufbau seiner optischen Instrumente illustrierte. Vgl. Field 1835, Tafel 3.

Entstehung der Farben und das Licht als physikalischer Ursprung erinnert an die Dramatik der göttlichen Schöpfung. Eine ähnliche Darstellung machte Field auch für Kyans *On the Elements of Light* (Abb. 34).³³⁰ Seine Vorliebe für die Darstellung solcher Kreise könnte von Goethes Illustration übernommen sein (Abb. 27). Obwohl Goethes Farbenlehre in der Übersetzung von Charles Locke Eastlake auf Englisch erst ab 1840 zur Verfügung stand, ist es wahrscheinlich, dass Field die deutsche Ausgabe von Goethes Farbenlehre mit ihrem Tafelband kannte.³³¹ Das Erscheinen der deutschen Übersetzung von *Chromatography* 1836 in Weimar, nur ein Jahr nach dem Erscheinen der englischen Erstausgabe, stützt diese Vermutung.³³²

Die Darstellung farbtheoretischer Ausführungen entwickelte eine ästhetische Eigendynamik.³³³ Insbesondere die Vorstellung, dass eine bestimmte Farbanordnung die harmonischen Beziehungen zwischen den Farben sichtbar mache, entging der sprachlichen Erfassung. Eine harmonische Farbanordnung konnte nur visuell auf sinnvolle Weise belegt werden. Richard Redgrave publizierte 1853 *An Elementary Manual of Colour with a Catechism* (Abb. 35). Seine Erläuterungen stützte er auf ein

³²⁹ Field 1858.

³³⁰ Vgl. Kyan 1838. Field hat die Illustration gezeichnet, der bekannte Stecher David Lucas hat sie auf die Kupferplatte übertragen. Siehe auch Field Katalog 1989, pp. 37.

³³¹ Goethe 1840.

³³² Field 1836. Field hatte wahrscheinlich über längere Zeit Beziehungen zu Deutschland unterhalten.

diagram of colour, das auf der Innenseite des Umschlages in Farbe publiziert wurde. Redgrave erachtete es als hilfreich, ein zusätzliches Diagramm hinzuzufügen, „so arranged as to present at one view the exact surface quantities in which colours harmonize with each other.“³³⁴ Das als Würfel wahrgenommene Diagramm besteht aus drei Rhomben, denen ihrerseits jeweils drei rhombenförmige Figuren eingeschrieben sind. Es zeigt das quantitative Verhältnis der Komplementarität der Primär-, Sekundär- und Tertiärfarben, ausgedrückt in den unterschiedlichen Flächenanteilen, welche die entsprechenden Figuren innerhalb einer der drei Rhomben einnehmen. Somit visualisierte Redgrave auf einfache Weise einen schwer vorstellbaren Sachverhalt. Im Vergleich dazu sind die entsprechenden Darstellungen von Hay unübersichtlich (Abb. 13, 14). Sie sind einer farbtheoretischen Wissenschaftlichkeit verpflichtet und somit ungeeignet, den Sachverhalt in Kürze und mit Bezug auf die praktische Anwendung zu erläutern. So bestechend praktisch und überzeugend die Figur Redgraves ist, so banal wirkt die schriftliche Umsetzung im Text. Ein Fragenkatalog am Ende einer jeden *section* ist auf das Farbdigramm ausgerichtet. Redgraves *Catechism* zeigt, dass die Visualisierung farbtheoretischer Ausführungen nicht mehr die Funktion einer den Text unterstützenden, zusätzlichen Erklärungshilfe hatte, sondern zum Hauptteil der Erläuterungen

³³³ Field 1817.

³³⁴ Redgrave 1853, Preface, p. iv.

wurde. Die Rolle kehrte sich um: Der Text wurde zu einer Legende, die Illustration zum wichtigeren Teil des Ganzen. Genauso wie Redgraves Handbuch sich an die praktischen Künste wandte, richteten sich andere Autoren an die Maler. John Bacon stellte seiner *Theory of Colouring*, die erstmals 1866 erschien, auf der Umschlagsseite eine Illustration voran, die kognitiv zusammenfassenden Charakter hat (Abb. 36).³³⁵ Sie zeigt neben zwei Mittelkreisen mit Schwarz und Grau drei Ringe mit den Primär-, Sekundär- und Tertiärfarben. Anders als Redgraves Rhombendiagramm, das die richtige mengenmässige Mischung als Funktion einer harmonischen Farbkombination darlegt, betont Bacon den Komplementärkontrast der im Diagramm gegenüberliegenden Farben. Er war der Meinung, dass seine Illustration einen Nutzen haben und sich in dieser Hinsicht von den komplizierteren Kompendien „of the laws of colour relationship and of harmonious contrast“ unterscheiden sollte. Genau wie Redgrave grenzte sich auch Bacon von Publikationen wie Hays *Alphabet of Colour* ab. Dabei macht es keinen Unterschied, dass Redgrave für die praktischen Künste und Bacon für die schönen Künste schrieb. Beiden Autoren war es ein Anliegen, ihren Erläuterungen ein koloriertes Diagramm beizulegen. Sie erhofften sich dabei nicht nur, dass ihre Leser ein besseres Verständnis über die Zusammenhänge der

³³⁵ Bacon 1866. Bis 1885 erschienen mindestens acht Auflagen. Vgl. Angaben auf der National Art Library, Victoria & Albert Museum, London.

Farben erlangten, sondern einen praktischen Nutzen davon hatten.³³⁶

Die Visualisierung der Farbtheorien in Form von handkolorierten Diagrammen begründete eine Tradition der kognitiven Illustration, die von den Handbüchern aufgenommen wurde.³³⁷ Die Originalität neuer farbtheoretischer und auch malpraktischer Darlegungen schien massgeblich an deren visuellen Umsetzung gemessen worden zu sein. John Gage zeigte auf, dass die Idee der dreidimensionalen Darstellung der Farben, die der deutsche Maler Philipp Otto Runge in seinem Traktat in Form der Farbenkugel realisierte (Abb. 37), unter anderen auf Moses Harris zurückgeführt werden kann.³³⁸ Runge vereinte künstlerische Tätigkeit und Interesse an den Farbharmonien in ein und derselben Person. Die handkolorierten Farbmodelle, verstanden als kognitive Illustrationen, sind das entscheidende Bindeglied zwischen Künstlern und

³³⁶ Bacon schrieb dazu in der Einleitung: „A Diagram has been devised, for the purpose of exhibiting, at a glance, and of compressing, in a single figure, all the theoretical principles of combination, harmony, and contrast. By it the student is enabled to modify tints at pleasure, as well as to subdue crudeness, or impart brilliancy, as may be required in his picture. The various rules which these principles involve, will be found exemplified in the pictures of the best artists. The student is thus led to discover an important secret in their success“ (Betonung im Original). Bacon 1866, Preface, p. vii.

³³⁷ Die anderen beiden Traditionslinien waren die Geheimnisbücher und Zeichenhandbücher. Zu den Geheimnisbüchern vgl. Kap. 5.1. Die Zeichenhandbücher kannten die Illustration (Reproduktion der Zeichnung) als didaktisches Mittel. Vgl. Bermingham 2000. Folgende Beispiele von Zeichenhandbüchern sind mehrheitlich visuell aufgebaut: Anonym 1762. Vom diesem sogenannten *Artist's Vade Mecum* erschienen 1766, 1776 und 1786 Neuauflagen. Anonym 1755 (2); Anonym 1763; Anonym 1801. Die Zeichenhandbücher konnten sich für ihren Aufbau und ihre Illustrationen an das Interesse anlehnen, das Kenner der reproduzierten Zeichnung entgegenbrachten.

³³⁸ Runge 1810. Vgl. Gage 1999, p. 174.

Farbtheoretikern. An ihnen konnten sich beide Seiten orientieren, und mit ihrer Hilfe konnten sie sich verständigen. Runges Tätigkeit kann als Idealfall zur Bestätigung dieser These gelesen werden. Der bekannte Farbkreis, den Turner in seinen lectures verwendete, ist ein anderes Beispiel, das belegt, auf welche Weise visuelle Farbmodelle zur Kommunikation dienten (Abb. 38).³³⁹

Das Verhältnis der Künstler zu den Farbtheoretikern verstärkte sich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Christoph Le Blon verfasste 1725 sein Traktat *Coloritto* im Hinblick auf den Vierfarbendruck. Seine Ausführungen als auch sein Farbkreis hatten die Porträtmalerei zum Gegenstand.³⁴⁰ Für den Farbenmann George Field waren die Künstler das Zielpublikum.³⁴¹ Sowohl *Chromatics* wie auch *Chromatography* hatte er im Wesentlichen für diese Zielgruppe geschrieben.³⁴² James Sowerby war ein Bekannter von Turner, der Sowerbys *A new Elucidation of Colours* konsultierte. Zudem las Turner Eastlakes englische Übersetzung von Goethes Farbentheorie aufmerksam, wie die Randnotizen in Turners persönlichem

³³⁹ Ein Farbkreis, den Turner gemalt und als Diagramme in seinen Vorlesungen 1827 an der Royal Academy verwendet hatte, wurde immer wieder mit der Darstellung von Harris in Verbindung gebracht. Vgl. Gage 1999, pp. 165, 177; Gage 1969, pp. 118-126, pp. 173-188. Vgl. Kemp 1990, p. 301. Kemp lässt die Frage nach Form und Funktion von Harris' Schrift für die Künstler weitgehend beiseite. Lediglich die Funktion als Vorlage, die Harris' Farbkreise für Turner gespielt haben dürften, erwähnte er.

³⁴⁰ Le Blon 1725.

³⁴¹ Siehe Anmerkung 41.

³⁴² Field und Constable hatten darüber hinaus auch persönlichen Kontakt: Vgl. Constable 1962-68, Bd. II, pp. 386, 393, 394, 400, 401, 411, 414; Bd. VI, pp. 133, 170-173, 439-440, 442 und Bd. V, p. 70; auch Constable 1975, pp. 13, 27, 30, 38, 85, 99, 101, 171-173.

Exemplar bezeugen.³⁴³ Die Publikationen der genannten Physiker, Chemiker und Philosophen verschrieben sich nicht einem zweckfreien Erkenntnisinteresse. Eine unüberschaubare Fülle von Sekundärliteratur, die sich mit den Farbtheorien, der Entwicklung des Farbkreises und der symbolischen Bedeutung der Farben beschäftigte, erweckt diesen Eindruck.³⁴⁴ Faszination Farbe als verbindendes Element und als erkenntnisleitender Ansatz zwischen verschiedenen Forschungsrichtungen läuft Gefahr, die historischen Entstehungsbedingungen und Funktionszusammenhänge ausser Acht zu lassen.

Die Farbtheoretiker hatten als Rezipienten immer schon die Künstler im Visier, die Maler im besonderen. Die Möglichkeit der visuellen Darstellung war ein Medium, dessen Umgang die Künstler beherrschten. Je komplizierter und origineller die Illustrationen wurden, desto mehr bildeten sie die Brücke zwischen theoretischen Erklärungen und praktischer Anwendung. Die Tatsache, dass gegen Ende der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert die farbige, didaktische Illustration selbstverständlich wurde, muss auf diesen Umstand zurückgeführt werden. Die technische Verbesserung des Farbdruckes kann nicht als alleiniger Grund für diese Entwicklung angeführt werden. Obwohl der Farbdruck beinahe so alt ist wie der Buchdruck, nahm seine Verbesserung trotz

³⁴³ Siehe Gage 1984.

³⁴⁴ Vgl. die Bibliographien Indergand 1984; Indergand 1988. Eine Liste weiterer Biographien zum Thema Farbe und Farbforschung gibt Gage 1999, p. 306.

zahlreichen ausgeklügelten Erfindungen nur kleine Schritte.³⁴⁵ Insbesondere der Druck komplizierter Illustrationen überforderte die technischen Möglichkeiten noch bis weit ins 19. Jahrhundert. Die Handkolorierung garantierte für die Illustrationen zudem eine getreue Wiedergabe als der Farbdruck. Das Nachkolorieren eines Druckes von Hand wurde regelmässig gemacht, mündete jedoch in einen Arbeitsaufwand, der häufig fast gleich gross, wenn nicht sogar grösser war als das vollständige Kolorieren eines Schwarzweissdruckes. Die Entwicklung der Chromolithographie und ihr grosser Erfolg in England erlaubte eine konsequente und qualitativ zufriedenstellende Anwendung des Farbdruckes für die Illustrationen in den Handbüchern.³⁴⁶ Sowohl Redgraves wie auch Bacons Handbücher sind Beispiele, wo die Chromolithographie die Handkolorierung ersetzte. Trotz der langsamen Entwicklung des Farbdrucks entstanden eine Fülle neuer Darstellungsformen

³⁴⁵ Siehe Color Printing Katalog 1978, insb. auch die Bibliographie p. 67, 68. Vgl. auch Colour-Plate Books Katalog 1980.

³⁴⁶ Die Chromolithographie eignete sich zu Beginn ihrer Entwicklung besonders zur Darstellung von ornamentalen Mustern wie sie Owen Jones in seiner bekannten *Grammar of Ornament* verwendete (Jones 1856). Zur Bedeutung der Chromolithographie in Musterbüchern für die Architekturdekoration siehe Wettstein 1996. Zur Geschichte der Chromolithographie vgl. Color Printing Katalog 1978, pp. 47-65; Color Printing Katalog 1996. Allgemein zur Geschichte des Farbdruckes siehe Wakeman 1981; Peddie 1917; Burch 1982; *L'estampe en couleurs* Katalog 1996. Die Chromolithographie wurde insbesondere für die Buchillustration verwendet, vgl. Hardie 1906; Victorian Book Design Katalog 1995. Die Entwicklung der Chromolithographie eröffnete auch neue lukrative wirtschaftliche Möglichkeiten. Vgl. die Fallstudie zum Unternehmen von Louis Prang an der amerikanischen Ostküste. Clapper 1995. Vgl. in den Archives of American Art, *Louis Prang papers, 1852-1932*, Collection Code: mq238780 sowie *Louis Prang sales book samples, 1885 and [undated]*, Collection Code: mq241186. Allgemeiner Hansen 1980; Marzio 1980; Color in American Printmaking Katalog 1990. Vgl. auch die Bemühungen der Arundel Society, die Kenntnisse italienischer Fresken mit Hilfe

von Farbdigrammen, die auf dem Prozess der *Ideenbildung* beruhten und den Willen der Autoren anzeigte, sich trotz schwierig zu handhabender oder nicht zur Verfügung stehender Drucktechniken *visuell* mitzuteilen.

chromolithgraphischer Reproduktionen einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Siehe Cooper 1978.

3.2 Form und Illustration der Handbücher

Der Maler und Autor Gerard de Lairese schlug 1707 in seinem bekannten Maltraktat *The Art of Painting*, das 1738 ins Englische übersetzt wurde, das Malen von Farbkarten vor.³⁴⁷ Auf diese Weise sollten die Künstler die Kenntnisse der Farbanwendung erlangen und das Komponieren der Harmonien erlernen. Von jeder Farbe (Pigment) sollten drei Töne auf der Palette verteilt werden, um danach jeden dieser Töne mit einem Anderen zu mischen. Dies ergäbe bei jeder Mischung jeweils einen Ton für die hellen Partien, einen Halbton und einen Ton für die Schattenpartien eines Gemäldes. Danach würden die Farbkarten mit diesen Tönen koloriert und nach entsprechender Trocknungszeit so lange in verschiedenen Ordnungen ausgelegt, bis das Auge ihre Abfolge als harmonisch empfände.³⁴⁸ Es ist dies eine Lösung, die das Sprechen über Farben erleichterte, ein Umstand, den die industriellen Farbenhersteller am Ende des 18. Jahrhunderts zu nutzen wussten. Sie fügten ihren Handbüchern und Katalogen Farbtabellen bei, die zur Orientierung dienten und die Bestellung und den Kauf

³⁴⁷ De Lairese 1738. Originalausgabe auf Holländisch De Lairese 1707. Die Arbeit von de Lairese fand eine grosse Verbreitung. Auf Deutsch De Lairese 1728, auf Französisch De Lairese 1787.

³⁴⁸ „Je commonçois d'abord par disposer sur ma palette trois différentes teintes de toutes les couleurs qu'on peut rompre l'une par l'autre; savoir, une teinte pour les rehauts, une pour les demi-teintes, & une pour les ombres. Après quoi je prenois quelques cartes que je barbouillois avec l'une de ces couleurs rompues. Lorsque ces cartes étoient sèches, je les disposois de différentes manières, les unes à côté des autres, jusqu'à ce que mon oeil & mon jugement fusset satisfait de leur accord.“ De Lairese 1787, pp. 333, 334.

spezifischer Pigmente erleichterten (Abb. 39).³⁴⁹ Das Verpacken der mit Öl gebundenen Farben in Spritzen und schliesslich in Tuben trug entscheidend zur Verbreitung dieser Farbkarten bei, da der originale Ton einer Farbe wegen der luft- und lichtdichten Verpackung nicht mehr direkt ersichtlich war. De Lairese schlug noch ein zweites Mal eine praktische Vorarbeit bezüglich der Anordnung der Farben vor. Er legte nahe, in einem handlichen Heft auf weissem Papier die Lebensalter, die entsprechenden Kleider und die dazugehörigen Farben zu notieren.³⁵⁰ Und er fügte an:

*„On peut former de même une espèce de nomenclature des couleurs & des altérations qu'elles peuvent subir; en y mettant à côté un modèle [...]“*³⁵¹

Der junge Künstler müsse dieses Heft häufig und im Besonderen während der Arbeit konsultieren.

Gerard de Lairese hat die Bedeutung des praktischen Vorgehens für das Erlernen der Farbzusammenhänge erkannt. Seine Schrift ist auf den Künstler ausgerichtet, und er stützt

³⁴⁹ Es standen leider keine Abbildungen von früheren Beispielen zur Verfügung. Diese finden sich jedoch im Archiv von Winsor & Newton an deren Hauptsitz in Harrows, Whitefriars Avenue, Harrow, Middlesex HA3 5RH, England.

³⁵⁰ „Prenez un cahier de papier blanc, sur lequel vous marquerez tous les âges de la vie pour les deux sexes, en y ajoutant les draperies qui leur conviennent, ainsi que la nature des étoffes & leurs couleurs. C'est ce cahier que le jeune artiste doit consulter souvent, surtout lorsqu'il est occupé de l'exécution d'un ouvrage, soit d'un petit ou d'un grand nombre de figures.“ De Lairese 1787, p. 347.

³⁵¹ De Lairese 1787, p. 347.

sich auf die Bildung eines visuellen Urteilsvermögens, das sich unabhängig vom physikalischen und philosophischen Verstehen der Farbe entwickeln sollte. *The Art of Painting* ist nicht mit handkolorierten Illustrationen ausgestattet. Umso aufschlussreicher sind daher mehrere schwarzweisse Abbildungen, die illustrieren, wie dunkle Gegenstände auf einem hellen Grund dargestellt werden sollten, unter Beachtung der Distanz und des Kontrastes zwischen diesen verschiedenen Gegenständen.³⁵² Die Farben wurden im Text genannt, und der Leser musste sie sich in der entsprechenden Abbildung vorstellen. Es wurde vom Leser eine Leistung verlangt, die er nur vollbringen konnte, wenn seine Kenntnisse der Farben bereits ausreichend waren. Insbesondere musste er den spezifischen Farbwert der wichtigsten Pigmente kennen, um sie beim Lesen der entsprechenden Bezeichnung ins Gedächtnis rufen zu können. In einem zweiten Schritt wurde vom Leser erwartet, dass er mehrere solcher vorgestellten Farben gleichzeitig in eine schwarzweisse Darstellung einer Figurengruppe hineindenken konnte. Einzige Möglichkeit, die Unzulänglichkeiten der eigenen Vorstellungskraft zu umgehen, war die eigenhändige Kolorierung der Illustrationen oder das Herstellen von farbigen Kopien zu Übungszwecken.

1805, knapp 70 Jahre nach dem Erscheinen von de Lairesses Traktat, publizierte die Blumenmalerin Mary Gartside die erste ihrer drei Schriften unter dem Titel *An Essay on Light and*

³⁵² De Lairese 1787, pp. 351-353.

*Shade, on Colours, and on Composition in General.*³⁵³ Diese Publikation bietet in mehrfacher Hinsicht einen ausgezeichneten Kontrast zur Schrift von de Laireesse. Ein Vergleich erlaubt den Einblick in die Entwicklung über einen beachtlichen Zeitraum, in dem sich im englischen Kunstbetrieb entscheidende Veränderungen ergaben. Der Autor ist in diesem Fall eine Autorin und die angestrebte Leserschaft scheint nicht die gleiche zu sein.

Das Arbeiten mit Tafeln haben die beiden Autoren gemeinsam. De Lairesses Traktat ist mit Kupferstichen illustriert, Gartside hat ihren *Essay on Light and Shade* mit handkolorierten Illustrationen von ausserordentlicher Qualität ausgestattet (Abb. 40). So überzeugend und sorgfältig ihre handkolorierten Abbildungen sind, so klar und präzise ist auch ihr Text. Die Formulierungen belegen ihre intellektuellen Fähigkeiten sowie ihren Sinn für feine Unterscheidungen. Sie sind Malanleitung und theoretische Ausführungen zugleich.³⁵⁴ Während de Lairesses Erläuterungen zur harmonischen Anordnung der Farben sich auf Illustrationen mit Figurengruppen bezogen,

³⁵³ Gartside 1805.

³⁵⁴ Zur *Composition of Orange* schrieb sie: „The contrasting or balancing tint to full orange is a blue of the deepest tint, with the aforesaid addition of black. Its harmonising tint is red; but here, as in the foregoing composition, the pure red must be in the smallest proportion, and be made to graduate into the shade, so as not to interfere, but to harmonise with principle. As green by no means harmonises with orange alone, and still less with red, you must necessarily introduce yellow, which will give you an opportunity of introducing green agreeably; and by mixing the orange and blue you get an olive, that will suit with both the orange and red: you must likewise have some purple to balance the yellow. The reflected tints as before directed.“ Gartside 1808 (2), p. 18.

vornehmlich auf die Komposition von Historienbildern, arbeitete Gartside mit abstrakten Anordnungen von Farben. Diese Anordnungen bezogen sich nicht ausschliesslich auf die Komposition eines Bildes, sondern galten dem Prinzip der Anordnung. Weder Titel noch Untertitel ihrer Publikation gaben einen Hinweis auf die eigentliche Anwendung ihres Traktates. Ihren Zeitgenossen und Lesern muss jedoch klar gewesen sein, dass eine Schrift zur Farbe in der Kunst, die von einer Frau verfasst wurde, sich nur auf die Blumenmalerei beziehen konnte.³⁵⁵ Dies bestätigte denn auch die Widmung *To the Right Honourable Lady Sophia Grey*, die Gartside als ihre Schülerin zu erkennen gab.³⁵⁶ Spätestens die erste Tafel, welche die Einleitung begleitet und ausser einer Medaille als Vergleichsbeispiel sowie einer Zeichnung des menschlichen Auges als Verständnishilfe ausschliesslich Blumen abbildet, erinnerte den Leser an den eigentlichen Kontext dieser Publikation (Abb. 41). Es ist dies die einzige Tafel in Gartsides *Essay*, die Blumenbilder zeigt.

Ihre Erläuterungen gliederte sie im Wesentlichen in zwei Kapitel. Nach der Einleitung und einem Kapitel *On Light and Shadow* waren dies ein Kapitel *On Colours, and Their Arrangement in Groups* und ein Kapitel *On the Full Arrangement*

³⁵⁵ Vgl. Bermingham 2000, pp. 183-227; Bermingham 1993. Ein interessanter Beitrag zu dieser Problematik für den deutschen Raum ist: Ludwig 1996. Generell zur Blumenmalerei: Herzog/Schneider/Sachsse 1996; und zur Popularität der Blumenmalerei im 19. Jahrhundert in der englischsprachigen Welt Mc Clinton 1979; Walsh 1999.

of Colours. Wie schon im Titel ihrer Publikation, so vermied Gartside auch hier jegliche Bezugnahme auf die Blumenmalerei. Ihre theoretischen Erläuterungen sind auch für den im Bereich der Farbenlehre geübten Leser nicht leicht verständlich. Ausgangspunkt der Autorin ist die Feststellung, dass jede Farbe eine gewisse *lightness*, *strength* und *quantity* besitze. Will der Maler eine harmonische Farbanordnung erreichen, so muss er diese Komponenten aller Farben, die jeweils in einem Bild vorhanden sind, miteinander in Einklang bringen. Im Kapitel *On Colours, and Their Arrangement in Groups* bezog Gartside sich auf verschiedene Farbkompositionen. Im Abschnitt *Composition of Orange*, dem im Anhang die Farbtafel Orange (Abb. 40) zugeordnet ist, ging Gartside beispielhaft von der Annahme aus, dass der ausgleichende Ton zu einem vollen Orange ein tiefes Blau ist.³⁵⁷ Der harmonisierende Ton sei Rot, doch dürfe nicht zuviel davon vorhanden sein, um das Gleichgewicht nicht zu stören, sondern mit den Hauptfarben Orange und Blau zu harmonisieren. Was Gartside meinte, wird klar, wenn Text und Bild parallel zu vertehen versucht werden. Mehr als der Text sind Gartsides so genannte *colour blots* eine grosse Hilfe für das Verständnis ihrer Ausführungen. Es war ihre Absicht, mit Hilfe dieser Illustrationen ihre farbtheoretischen Ausführungen auf eine für die Malpraxis übertragbare und

³⁵⁶ Zur Ausbildung aristokratischer Frauen im Zeichnen und Malen mit Wasserfarben siehe Gaze 1997, insb. das einleitende Kapitel *Introductory Surveys*, pp. 3-158, und zur Frage des *amateur artists* pp. 66-80.

³⁵⁷ Gartside 1805, p. 22.

anwendbare Weise darzustellen. Ihre Ausführungen basieren auf einem im zweiten Hauptkapitel *On the Full Arrangement of Colours* präsentierten Farbdigramm, das die von Newton vorgeschlagene Ordnung der Farben gemäss seinen Experimenten mit der Abstufung der Farben nach ihrer Helligkeit verbindet, wie dies der Astronom Sir William Herschel, der Entdecker der Infrarotsonnenstrahlen, dargelegt hatte (Abb. 42).³⁵⁸ Als dritte Komponente übernahm sie neben der prismatischen Anordnung von Newton auch dessen Proportionen der Farben im Spektrum. Ihr Farbdigramm präsentierte sie als ein Bündel von Kreisen, dessen individuelle Abstände die prismatischen Proportionen wiedergeben und die von Weiss respektive Gelb als hellstem Ausgangspunkt zur dunkelsten Farbe hin abgestuft sind, wobei Grün nicht den Platz einnimmt, den es Herschels Experimenten zufolge gehabt hätte. Hier wich Gartside geschickt von Herschel ab, indem sie Grün in den äussersten ihrer Kreise setzte. Dies begründete sie mit der dreifachen Qualität von Grün, dessen Helligkeit mit jener von Gelb gleich sei, sich im Spektrum ebenfalls neben Gelb befinde und dank seines kalten Charakters auch den Schattenfarben Blau, Indigo und Violett nahe stehe. Das dritte Kriterium gab den Ausschlag für die Wahl von Grün in dem äussersten Kreis, womit zwei im Spektrum nebeneinander liegende Farben die Extreme markieren

³⁵⁸ Gartside 1805, p. 23. Vgl. Bermingham 2000, pp. 218, 219. Über Mary Gartside ist sehr wenig bekannt. Der einzige substanzielle Beitrag stammt von Ann Bermingham. Bermingham 2000, pp. 217-224.

und die Ordnung des Kreises schliessen.³⁵⁹ Zweiflern hielt die Autorin entgegen, „we shall see how it will answer in practice.“³⁶⁰ Gartside's Argumentation ist von bestechender Originalität, grosser Selbstsicherheit und dank ihren qualitativ hochstehenden Illustrationen auch für den heutigen Leser von grosser Faszination und Überzeugung.³⁶¹

Herausragend an Gartside's Vorgehen ist die visuelle Erarbeitung einer Übersetzung farbtheoretischer Erkenntnisse in eine praxisorientierte Darstellung. Sie beschrieb und illustrierte die theoretische Seite des Problems ebenso wie sie die praktische Seite in Wort und Bild festhielt. Verbale Argumentation und visuelle Belege gehen bei ihr Hand in Hand. Somit schloss Gartside in ihrer Publikation nicht nur an eine praktische Tradition an - Gartside hatte mit de Lairese einen angesehenen Vorgänger - sondern nahm für ihre theoretischen und praxisorientierten Ausführungen kognitive Illustrationen zu Hilfe, die in überzeugender Weise eine Reihe farbharmnischer Anordnungen vorlegten, die zu den bemerkenswertesten Illustrationen in Handbüchern überhaupt gehören. Gründe, warum ihre Pionierarbeit bei ihren Zeitgenossen nur wenig Beachtung fand und auch in der kunsthistorischen und farbtheoretischen Literatur kaum in Erscheinung trat, hat Ann Bermingham dargelegt. Ihr zentrales

³⁵⁹ Gartside 1805, p. 25-28.

³⁶⁰ Gartside 1805, p. 28.

Argument zielt auf den niederen Status von Mary Gartside als Blumenmalerin ab. Gartside konnte ihr Interesse für farbtheoretische Probleme nur darlegen, wenn sie die Blumenmalerei als Vorwand nahm, um sich gegen den Vorwurf der Einmischung in männerdominierte Wissenschaftszweige und Bildgattungen verteidigen zu können.³⁶² Dass sie dies auch tatsächlich vorhatte, belegt ihre Kritik an Gerard de Lairesses Farbkarten. Diese wurden in abgestufter Reihenfolge ausgelegt, wobei mit jenen Farben begonnen werden sollte, die dem Betrachter zuerst auffielen.³⁶³ Sie gestand seiner Methode zu, dem Betrachter in gewisser Hinsicht eine Hilfestellung zu sein, doch „it would leave the eye doubtful and undecided, and give no information to the judgment, why such and such tints should be preferred or placed in such or such situations.“³⁶⁴ Was de Lairese als einfache Hilfestellung sah, baute Gartside zu einem didaktischen System aus, das sprachliche und visuelle Elemente gleichermassen benutzte. Ihre latente Auseinandersetzung mit der akademischen Kunsttheorie, der strengen Hierarchie der Bildgattungen und der

³⁶¹ Der Autor sah Exemplare im Yale Center for British Art, der British Library und der Cambridge University Library. Alle Exemplare waren mit Ausnahme der Rottöne ausserordentlich gut erhalten.

³⁶² Bermingham 2000, pp. 221-224. Ann Bermingham fasste diese Situation der Blumenmalerinnen in einem Satz treffend zusammen als sie schrieb: „For in the end, Gartside, [...], is more than a flower painter, but it was only as a flower painter that she could be more.“ Bermingham 2000, p. 224.

³⁶³ „Lairesse proposes a method of coming at the point, by making use of coloured patches of silk, or paper, and placing them before the eye in gradual succession, giving precedence in order to those which struck the eye first, and so on.“ Gartside 1805, p. 25.

³⁶⁴ Gartside 1805, p. 25.

theoriegeleiteten Erfassung der künstlerischen Praxis tritt schliesslich gegen das Ende des zweiten Hauptkapitels mit verstecktem Missfallen zu Tage, wo sie schreibt:

„From the foregoing it will appear, that to form a good picture is not the work of mere fancy, there requires a great deal of thought and knowledge to produce one, even though it consist of nothing but flowers.“³⁶⁵

Sie trennte das maltechnische Wissen von Motiv und Bildgattung. Damit war der Weg frei für das Einflechten weiterer Quellen und Bemerkungen, die in einem Handbuch zur Blumenmalerei weder nötig waren noch erwartet wurden.³⁶⁶ Wie in einem wissenschaftlichen Traktat üblich, leitete sie nicht jeden Baustein ihrer Argumentation selber her, sondern berief sich auf bekannte Untersuchungen und Autoren. Als sie am Ende

³⁶⁵ Gartside 1805, p. 32.

³⁶⁶ Ein Beispiel eines Handbuches zur Blumenmalerei, dass sich sowohl in seiner Absicht als auch in seiner Ausführung an den anspruchsvolleren Amateur wendete (und diesbezüglich mit Gartside's Publikation verglichen werden darf) ist James Sowerbys *An Easy Introduction to Drawing Flowers According to Nature*. Sowerby s.a. James Sowerbys Handbuch richtete sich an seine Schüler, die zu ihm kamen, um sowohl Zeichnen zu lernen als auch ihr Interesse an der Botanik zu stillen. Das kleinformatige aber mit ausserordentlich feinen handkolorierten Illustrationen ausgestattete Handbuch war zugleich eine Einführung in den Aufbau verschiedenster Blumen als auch eine schrittweise Einführung in das Zeichnen derselben. Sowerby kann in diesem Sinne als Gegenbeispiel zu Gartside verstanden werden. Als Botaniker mit einem zweckgerichteten Interesse am Zeichnen, konnte Sowerby als Mann seine wissenschaftlichen Interessen nach freiem Willen in sein Handbuch einfliessen lassen. Seine Anleitung ist nicht ausschliesslich der dekorativen Blumenmalerei verpflichtet. Der schrittweise Aufbau, der zur fertigen Zeichnung einer Blume führte, war zugleich didaktisches Mittel, um dem Anfänger das Verständnis des Aufbaues einer Blume anschaulich vor Augen zu führen. Text und Illustration sind nicht getrennt. Sein Handbuch besteht aus 6 Tafeln, zu

ihres Traktates schliesslich noch die grundsätzliche Problematik der prismatischen und zusammengesetzten Farben erläuterte, machte sie dies nur insofern, als es für das Verständnis ihrer Ausführungen sinnvoll war.³⁶⁷ Für weiter gehende Ausführungen und Experimente verwies sie den Leser an Moses Harris' *System of Colours*, dessen bekannter Farbkreis 366 einzelne Farbtöne auswies.³⁶⁸ Eine Reihe von Anmerkungen erfüllen in ihrem Traktat eine doppelte Funktion: Sie weisen nicht nur einzelne Quellen nach, sondern geben zusätzliche Erläuterungen, die in ihrer Art an unterschiedliche Lesergruppen gerichtet sind. So findet sich auf der ersten Seite ihres zweiten, theoretischen Kapitels *On the Full Arrangement of Colours* eine ausführliche Anmerkung, die sich an *young ladies* richtet und die darlegt, was ein Prisma ist und welcher Effekt es erzeugt, wenn man es in einen Lichtstrahl hält. Obwohl in einem Handbuch für Blumenmalerei, von dem der Leser erwartete, dass es sich sowieso an *young ladies* richtete, diese Erläuterung durchaus im Text ihre Berechtigung gehabt hätte, war die Autorin nicht bereit, ihren

welchen es jeweils eine Legende gibt und die auch gerade dem Verständnis des Aufbaus einer Blume dienen. Vgl. Sowerby s.a.

³⁶⁷ Gartside fügte ihrem *Essay* auch für diesen Teil zwei handkolorierte Tafeln bei. Eine dritte Tafel führte sie nicht aus, da sie dies für unzumutbar hielt. Ihr Kommentar lautete: „Compound tints of the third order are not set down, it being unnecessary, as they are formed from Table II, exactly in the same manner as those are from Table I, and produce similar tints, only weaker.“ Gartside 1805, p. 43.

³⁶⁸ Harris ca. 1776 (1963). Der Abschnitt lautet: „But should any one choose to pursue these trials, I refer them to Mr. Galton's *Experiments on Colours*, and to Mr. Harris's *System of Colours*: in the latter they will see the whole range of pure and compound colours, and the contrasting tints to each, at one view.“ Gartside 1805, p. 37.

zügigen Argumentationsfluss durch grundsätzliche Bemerkungen zu unterbrechen.³⁶⁹ Das Gleiche gilt in Bezug auf das Anführen von Anekdoten bekannter Meister, die im Text bei Gartside nichts verloren hatten, jedoch ein Bedürfnis seitens der Amateurmaler erfüllte, die sich gewohnt waren, in Handbüchern Anekdoten aus den Viten ihrer Vorbilder zu finden.³⁷⁰

Dass sie de Lairese und anderen akademischen Malern, deren Namen in ihrem Essay keine Erwähnung finden, einen Schritt voraus war, zeigt auch ihre präzise Nennung der Werkstoffe. Sie riet, dass man sich zu Beginn eines neuen Gemäldes vorerst Rechenschaft ablegen solle, aus was die zur Verfügung stehenden Malmaterialien bestünden und welcher Effekt damit zu erzielen sei. Auf fast höfliche Weise wies sie auf das Problem hin, dass die Verfügbarkeit einer grossen Anzahl von Farben die Sache nicht einfacher mache. Doch gerade weil zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London fast jeder Farbton, insbesondere im Medium der Wasserfarbe, bei einem Farbenhändler verfügbar war, wurde das Erstellen eines *colour blots*, der aus den Farben bestehen sollte, die das Motiv erlaubte, umso wichtiger.³⁷¹ Sie warnte zudem vor den

³⁶⁹ Gartside 1805, p. 22, Anmerkung.

³⁷⁰ Gartside berichtete über Rubens als sie von der Vorbereitung des background eines Gemäldes spricht: „Rubens was asked by a friend to take a young man under his care, and, as an inducement, was told he could already paint, and could paint him his back-grounds: Rubens replied, ‘if he can paint my back-grounds, he does not want my instruction in the art.’“ Gartside 1805, p. 35 (Anmerkung markiert mit *).

³⁷¹ „The first thing to be done at the commencement of a picture, is to consider what your materials consist of, and what effect you can make them produce: it is not often that a painter has all he wishes; ingenuity must often make up for the want of some, and the imperfection

materiellen Farben (Pigmenten), die auch im besten Fall nie den prismatischen Farben entsprechen würden, und gab eine Liste jener Pigmente, die den idealen prismatischen Farben am nächsten kamen und eine optimale Anwendung ihrer Ausführungen garantierte.³⁷² Gartside hatte ein klares Verständnis für die Übersetzung theoretischer Prinzipien in malpraktische Regeln, ohne die materiellen Bedingungen aus den Augen zu verlieren.

1808 erschien ein grosszügig illustrierter Folioband von Mary Gartside mit dem Titel *Ornamental Groups, Descriptive of Flowers, Birds, Shells, Fruit, Insects, etc.*³⁷³ Verschiedene Hinweise auf ihren *Essay on Light and Shade* im Folioband nahm sie zum Anlass, ihrem Publikum eine revidierte Fassung ihrer theoretischen Ausführungen vorzulegen.³⁷⁴ Dabei ging es ihr um eine Verbesserung des Stiles, des Ausdrucks und um die Ausführlichkeit verschiedener Erläuterungen. Sie nahm jedoch vorweg, dass die Prinzipien ihrer Theorie sowohl von Freunden wie von ihr unbekannten Leuten gutgeheissen wurde.³⁷⁵ Gartsides aufwendiger Folioband war nicht als Malanleitung gedacht. Die Autorin verrät in aller Deutlichkeit ihre Absicht im Untertitel ihres Foliobandes, wo sie schreibt: [...] and

of others; and it is no small difficulty sometimes, when a strict attention to nature is requisite. But the best way to get over the difficulty, after you have made your drawing, and considered what part you mean to come forward, and which to retire, is, to make a blot, of such colours as your subject allows you to introduce." Gartside 1805, p. 32.

³⁷² Gartside 1805, p. 43.

³⁷³ Gartside 1808 (1).

³⁷⁴ Gartside 1808 (2), p. 5.

³⁷⁵ Gartside 1808 (2), pp. 5, 6.

*Illustrative of a New Theory of Colouring, from Designs and Paintings by M. Gartside. The Whole Engraved and Coloured Under Her Immediate Inspection.*³⁷⁶ Die ausserordentliche Qualität ihrer Abbildungen (Abb. 43) lässt keinen Zweifel offen, dass sie ihre Aufgabe ernst nahm und sich bewusst war, dass der Folioband nicht nur ihre Visitenkarte als Blumenmalerin war, sondern auch als Beleg für die Anwendbarkeit ihrer farbtheoretischen Ausführungen gelten würde. Die *New Theory of Colouring* erläuterte sie in ihrer Publikation von 1805, doch ist der Bezug aus dem Titel nicht direkt ersichtlich. Der Titel *An Essay on Light and Shade on Colours and on Composition in General* erinnert an ein herkömmliches Handbuch, allenfalls noch an akademische Maltraktate. Wenn die Abfolge der Publikationen Gartsides auf den ersten Blick unklar erscheint, so wird ihre Absicht bei genauer Betrachtung klar. Ihre Publikationen bauen inhaltlich aufeinander auf, und der *Essay* von 1808 ist vom Willen bestimmt, als Farbtheoretikerin wahrgenommen zu werden. Um dieses Ziel zu erreichen, genügte es nicht, unter dem Deckmantel eines Handbuches für Blumenmalerinnen farbtheoretische Überlegungen anzustellen. Die Absicht musste als solche kommuniziert werden. Gartside tat dies und verbesserte nicht nur die zweite Auflage ihres *Essays*, sondern passte auch den Titel ihren Absichten an.

³⁷⁶ Gartside 1808 (1), Titelseite.

Ihre zweite theoretische Schrift, *An Essay on a New Theory of Colours, and on Composition in General*, erschienen 1808, war grundsätzlich eine Neuauflage der Schrift von 1805. Die Illustrationen des Farbkreises und der *colour blots* sowie die beiden Hauptkapitel blieben die gleichen. Entscheidende Veränderungen waren nicht inhaltlicher Art, sondern konzentrierten sich auf das Verständnis grundlegender farbtheoretischer Ausführungen. In einem neu eingefügten, mehrseitigen Vorwort erläuterte Gartside die Grundbegriffe der Farbenlehre mit Hilfe eines Dreiecks, das die Beziehungen der Primär- und Sekundärfarben zueinander aufzeigte.³⁷⁷ Ihre Erläuterungen waren in keiner Weise neu, doch schufen sie die begrifflichen und visuellen Grundlagen, um die Leser in ihre Erläuterungen einzuführen.³⁷⁸ Die zweite wesentliche Veränderung betraf die Illustrationen der Farbanordnungen, die so genannten *colour blots*. Sie wurden in der ersten Auflage am Ende des *Essays* ohne spezifischen Kommentar beigefügt und illustrierten die zum Kapitel *On Colours, and Their Arrangement in Groups* gehörenden theoretischen Ausführungen. Vom Leser wurde verlangt, dass er mit Hilfe der *colour blots* die Gedankengänge der Autorin selbstständig nachvollzog. Ein anspruchsvolles Vorgehen, das dem geübten Leser farbtheoretischer Schriften kein Problem bereitet haben

³⁷⁷ Gartside 1808 (2), p. 10.

³⁷⁸ Die Darstellung der Farbzusammenhänge in Form von Dreiecken finden sich, wenn auch teilweise in anderem Zusammenhang, beispielsweise in

dürfte, für eine Amateur-Blumenmalerin aber ein ernsthaftes Hindernis zum Verständnis und insbesondere zur Anwendung von Gartsides Erläuterungen gewesen war. In der zweiten Auflage entschied sich Gartside deshalb, jedem *colour blot* einen erläuternden Text beizufügen, der jeweils einen eigenen Titel trug und ganz auf die Anwendung ihrer theoretischen Ausführungen ausgerichtet war. Der Titel lautete immer gleich, nur der Name der Farbe wurde jeweils ausgewechselt. Für Weiss beispielsweise hiess er: *Application of the White Blot to a Group of White Flowers*.³⁷⁹ Im Vergleich zu den theoretischen Erläuterungen in den Hauptkapiteln fällt auf, dass Gartsides Formulierungen sich explizit auf die Blumenmalerei beziehen. Beispiele verschiedener Blumen erwähnte sie mehrfach, ohne jedoch zu versäumen, die Namen der verschiedenen Farben ebenso präzise zu nennen. Um noch mehr Klarheit zu schaffen, setzte sie zudem Buchstaben an verschiedene Stellen innerhalb der *colour blots*, die es ihr erlaubten, auf spezifische Farbpartien innerhalb der *blots* Bezug zu nehmen. In der zweiten Auflage war Gartside vorsichtiger bezüglich ihrer farbtheoretischen Darlegungen, obwohl sie den Titel von *An Essay on Light and Shade on Colours* zu *An Essay on a New Theory of Colours* gewechselt hatte und somit hielt, was sie bereits in der ersten Auflage versprochen hatte. Der erste

Schiffermüller 1772; Lambert 1772; Harris ca. 1776 (1963) und im besonderen auch bei Mayer 1775.

³⁷⁹ Gartside 1808 (2), p. 45.

Satz im ersten Kapitel von Gartsides zweiter Auflage verrät das Dilemma, in dem sie sich befand:

„It is not intended in the following pages to explain the nature or cause of colours, or to speak of the theory any further as it relates to the effect of colours in painting.“³⁸⁰

Sie gaukelte dem Leser eine Selbstbeschränkung vor, die nie ihrer eigentlichen Absicht entsprach.

Mary Gartside hat die Blumenmalerei auf intelligente Weise als Schutzschild verwendet, um als Frau ihre farbtheoretischen Anliegen formulieren und publizieren zu können.³⁸¹ Aus dieser Situation heraus schuf sie eine Schrift, die sich farbtheoretischer Erkenntnisse verpflichtete und diese Erkenntnisse gleichzeitig praktisch verwerten wollte. Die beiden Auflagen ihres Essays stehen somit literaturtypologisch betrachtet zwischen den farbtheoretischen Traktaten, wie sie

³⁸⁰ Gartside 1808 (2), p. 11.

³⁸¹ Mary Moser war einer der bekanntesten Blumenmalerinnen. Sie war zusammen mit Angelica Kauffmann die einzige Frau unter den Gründungsmitgliedern der Royal Academy. Siehe Gaze 1997, pp. 886, 987. Vgl. auch Harris 1996; Mellor 1995. Zur Bedeutung und Stellung der Blumenmalerei: Mary Moser wurde 1759 für das *design* eines Blumenbildes ein Preis der Society of Arts verliehen. Zum Zeitpunkt der Ausführung dieses Bildes war sie fünfzehn Jahre alt und fiel somit in die Kategorie für diesen Preis, den diese Gesellschaft an junge talentierte Zeichenschüler bis zum sechzehnten Altersjahr verlieh. Das Bild wurde an der ersten Kunstausstellung der Royal Society of Arts 1760 gezeigt. Hudson/Luckhurst 1954, pp. 43-51, insbesondere p. 44; vgl. auch Wood 1913, p. 193 und Menzies 1935, pp. 17-21. Mary Moser verdiente mit ihrem Preis Lorbeeren für die Blumenmalerei, doch war damit auch zugleich das Feld der Zuständigkeiten definiert. Blumenmalerei sollte Frauen Sache sein und bleiben. Es wurden somit Mitte des 18. Jahrhunderts jene Grundsätze festgelegt, die während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Vorstellung der viktorianischen Gesellschaft von der

beispielsweise Moses Harris oder James Sowerby publizierten, und jenen Handbüchern für Künstler und Amateure, die sich nicht auf werkstoffkundliche Ausführungen beschränkten, wie beispielsweise Thomas Bardwells *The Practice of Painting*, sondern in einzelnen Lektionen versuchten, farbtheoretische Erkenntnisse auf eine Bildgattung zu übertragen, ohne den Amateur-Maler zu überfordern.³⁸²

Ein Beispiel eines solchen Handbuches ist T. L. Busbys Schrift *Elements of Flower and Fruit Paintings*, das 1814 erschien und mit zahlreichen handkolorierten Kupferstichen illustriert war.³⁸³ Im Gegensatz zu den komplexen Ausführungen Gartsides sind Busbys *Elements* eine Anleitung zum Ausmalen von Vorlagen, die aus seinem Buch kopiert oder gepaust wurden. Unkolorierte Stiche mit Blumenmotiven konnten auch bei Händlern gekauft werden.³⁸⁴ In Busbys *Elements* folgt den Umrissstichen jeweils ein Farbdruck des gleichen Motivs, der als Vorlage zum Kolorieren diente. Hinweise auf die zu verwendenden Farben mit ihren damals üblichen Namen und kurze maltechnische Bemerkungen begleiten diese Abbildungen (Abb. 44, 45). Busbys Didaktik ist einfach, die Qualität der Abbildungen sind Gartsides Publikationen jedoch ebenbürtig. Der Unterschied zwischen den Publikationen von Busby und

accomplished woman ihren Höhepunkt erlebten. Allgemein zur Situation der Künstlerinnen vgl. Yeldham 1980.

³⁸² Harris ca. 1776 (1963). Sowerby 1809. Bardwell 1756.

³⁸³ Busby 1814. Weitere Beispiele sind: Ackermann 1802; Henderson 1806; Ackermann 1810; Sillett 1826. Handbücher ausschliesslich für die Blumenmalerei gibt es seit dem 17. Jahrhundert. Vgl. Bowles 1664.

Gartside besteht in den grundsätzlich verschiedenen Absichten. Während Gartside versuchte, komplizierte farbtheoretische Zusammenhänge aufzuzeigen und mit ihren abstrakten Farbfeldern auch visuell darzulegen, beschränkte sich Busby auf die Darstellung lieblicher Früchte- und Blumenmotive, die im Besonderen die Faszination der Amateure an Botanik befriedigen sollte. Busbys auf ein breites Publikum ausgerichtete Publikation wurde von Rudolph Ackermann in seinem *Repository of Arts* vertrieben.³⁸⁵ Ackermanns Geschäftssinn für die Nutzung der druckgraphischen Möglichkeiten war das Geheimnis seines Erfolges. Viele der von ihm herausgegebenen Publikationen zeichnen sich durch eine originelle, auf visuellen Mitteln basierende Vermittlung der verschiedenen Maltechniken aus. Auch Ackermann selber figurierte als Autor solcher Werke.³⁸⁶ 1802 erschien die zweite Auflage seiner *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Directions for Drawing and Colouring of Flowers, upon Botanical Principles*.³⁸⁷ Ackermann erwähnte schon im Titel, worauf ein neues bürgerliches Publikum beim Kauf dieser Handbücher acht gab. Neben dem Versprechen, die Blumenmalerei in nur sechs Schritten erlernen zu können, war dies der Anspruch, dass die Farbgebung auf botanischen Prinzipien beruhe. Im Gegensatz zu Busby enthalten

³⁸⁴ Rudolph Ackermann verkaufte Vorlagen verschiedenster Art in seinem *Repository of the Arts*. Vgl. Ford 1983, pp. 94-96.

³⁸⁵ Zu Ackermann und seinen Tätigkeiten vgl. Anmerkung 134.

³⁸⁶ Beispielsweise Ackermann 1796; Ackermann 1800; Ackermann 1802; Ackermann 1809. Für eine Liste aller Publikationen von Ackermann siehe Ford 1983.

³⁸⁷ Ackermann 1802. Eine weitere Auflage erschien 1810. Ackermann 1810.

Ackermanns *Progressive Lessons* auch Tafeln, die mehrere Blumen enthalten, jeweils ebenfalls vor und nach der Kolorierung (Abb. 46, 47). Die Anordnung verschiedener Blumen auf derselben Seite erinnert an botanische Publikationen, in denen ebenfalls präzise Abbildungen verschiedener Blumen der gleichen Familie den direkten Vergleich ermöglichen.

1807 publizierte John Laporte ein Handbuch mit dem ausführlichen Titel *The Progress of A Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to The Learner The Various Gradations Through Which A Drawing Passes, From The Outline to Its Finished State*.³⁸⁸ Weiter kündigte der Autor auf der Titelseite an, dass das ausgewählte Beispiel aus vierzehn *tinted lessons* bestehe, die das vom Autor selber gezeichnete Original imitierten. Laporte nahm sich in eingehender Weise der Farben an, wobei er den theoretischen Teil, die eigentliche Farbgebung, und den praktischen Bereich, die Maltechnik, verknüpfte. Er erkannte, dass der Schritt von der Umrisszeichnung zum fertig kolorierten Bild für den Amateur eine malpraktische Hürde bedeutete, die er nicht ohne weiteres nehmen konnte. In manchen Handbüchern, wie beispielsweise Busbys *Elements of Flower and Fruit Painting*, blieben die entscheidenden Momente des künstlerischen Prozesses

³⁸⁸ Laporte 1807. Die editionsgeschichtlichen Eckpfeiler sind nur schwer auszumachen. Eine frühere Ausgabe erschien um 1805 (Laporte 1805). Eine weitere Ausgabe erschien 1811 (Laporte 1811). Die Daten sind jedoch unsicher. Bermingham verwendete für ihre Arbeit eine Ausgabe von 1808. Bermingham 2000, p. 166. Fundierte Sekundärliteratur und spezifische Forschungen zu John Laporte liegen keine vor. Seine Publikationen stiessen vor allem bei Bibliophilen auf Interesse. Vgl. Ramm 1996.

undurchsichtig und konnten vielleicht in der Vorstellungskraft, nicht aber in der Praxis nachvollzogen werden. Laporte begegnete diesem Misstand mit visuellen Mitteln. Seine *Progressive Lessons*, würdevoll der Königin von England gewidmet, bestehen im Wesentlichen aus vierzehn Aquatinta-Drucken, die Schritt für Schritt illustrieren, wie eine Landschaft mit Wasserfarben effektiv koloriert werden musste (Abb. 48-51). So genannte *observations* gehen den Abbildungen voraus. Sie sind nummeriert, und die Abfolge entspricht der Reihenfolge der Abbildungen. Der Leser konnte jeweils einen Abschnitt lesen und sich danach die zu vollziehenden Malschritte vor der Durchführung eines eigenen Versuches ansehen. Die Ausführungen zeichnen sich durch ihre Kürze und ihre präzise Wortwahl aus. Grundsätzlich können zwei Möglichkeiten der *progressive method* unterschieden werden: zum einen das Entwickeln der Umrisszeichnung eines einfachen Objektes zu komplexeren, monochromen Motiven bis hin zu anspruchsvollen Aquarellen; zum anderen die Weiterentwicklung des gleichen Motives von der einfachen Umrisszeichnung zu einem harmonisch kolorierten Aquarell, die über eine Vielzahl einzelner, überschaubarer Arbeitsschritte führt.³⁸⁹ Laporte erkannte, dass die zweite Möglichkeit einfacher nachzuvollziehen war und in den Handbüchern wirkungsvoller inszeniert werden konnte.

³⁸⁹ Vgl. Gilpin to Ruskin Katalog 1987, p. 48.

Er berief sich auf seine Autorität als Aquarellmaler, dessen Landschaftsgemälde ab 1785 fast jährlich ausgestellt wurden.³⁹⁰ Er war sich des innovativen Charakters seiner Idee bewusst, die seinen eigenen Angaben zufolge aus einem Informationsnotstand heraus entstanden war. Er spielte somit auf einen immer wiederkehrenden Topos an, der die Autoren von Handbüchern für sich in Anspruch nahmen. Sie beklagten den Mangel an zuverlässigen und verständlichen Erläuterungen, um dann für sich die Rolle des Retters für den verzweifelten Anfänger in Anspruch nehmen zu können.³⁹¹ Im Vorwort skizzierte er in wenigen Worten seine eigene Situation, als er die Aquarellmalerei erlernen wollte. Da ihm der Zugang zu einem Zeichenlehrer an seinem abgelegenen Wohnort fehlte, sei er gezwungen gewesen, Informationen zu suchen, wo immer er sie finden konnte. Er versuchte es mit „such written systems, and read such books, as were likely to afford [him] any intelligence upon the subject.“³⁹² Aus eigener Erfahrung schloss er auf die sehr beschränkte Brauchbarkeit von Texten zur Vermittlung malpraktischen Wissens. Er sprach bewusst jene Situation an, die Amateure und junge Künstler aus eigener Erfahrung kannten. Durch den Umstand, dass seine Texte die Tafeln begleiteten und inhaltlich nicht in sich geschlossen sein mussten, erlangten sie eine Klarheit, die sie besser

³⁹⁰ Vgl. Redgrave 1892, pp. 260, 261.

³⁹¹ Vgl. De Massoul 1797, Mérimée 1830, Field 1835.

³⁹² Laporte 1807, Preface.

fassbar machte als Texte, die ohne Illustrationen auskommen mussten. Dieser grundlegende und in seiner Tragweite immer noch wenig beachtete Wechsel vom eigenständigen Text in Handbüchern zu einer Informationseinheit, bestehend aus Bild und Text, begründete einen neuen Typus von Handbuch, der in England und danach auch auf dem Kontinent eine inflationäre Verbreitung fand und bis heute vielfältigste Formen angenommen hat.

Die Idee der *progressive lessons* geht von der Annahme aus, dass die Visualisierung der verschiedenen Etappen eines Bildes zum besseren Verständnis des Endproduktes beiträgt. Was normalerweise nur den Augen des Künstlers vorbehalten war, nämlich die verschiedenen Ansichten des unfertigen Bildes, wurde systematisiert und an einen durch Regeln kontrollierten Ablauf des Farbauftrags gebunden. Diesem Vorgehen liegt die Vorstellung zu Grunde, dass sich das Malen mechanisch erlernen lässt. Wesentlicher Bestandteil dieser rationalen und im Hinblick auf ihre Nachvollziehbarkeit konzipierten Lehrgänge von John Laporte war das Bemühen um eine eindeutige Verständigung über die zu verwendenden Farben. Rot ist nicht gleich Rot und das Mischen der Wasserfarben auf einer Emaillepalette oder in den Töpfchen der Wasserfarbenschachteln führte oft zu unbefriedigenden Resultaten. Die nächstliegende Möglichkeit, das Sprechen über Farbe verbindlicher zu machen und dem Leser das Erlernen des Umgangs mit den verschiedenen Farbtönen zu erleichtern, war das Einfügen von Farbproben und

der spezifischen Technik ihres Auftrags am Ende der Seite nach dem Text. In der zweiten Lektion machte Laporte in seiner Malanleitung Gebrauch von dieser Möglichkeit (Abb. 52). Die drei erwähnten Farben, *yellow ochre*, *light red* und *Prussian blue*, sind in drei Feldern einmal getrennt und einmal gemischt vorgegeben. Der Text ist einfach und präzise. Dank der Visualisierung der Farbe erübrigen sich langwierige Erläuterungen über die genauen Töne, die verwendet wurden. Laporte gab dafür praktische Anweisungen über die Handhabung der Pinsel, was für die erfolgreiche Umsetzung seiner Malanleitung ebenso wichtig war, in vielen Handbüchern aber keine Erwähnung fand. Das Einsetzen der Farben in den Text erwies sich als besonders sinnvoll für die komplexeren Schritte der *progressive method*, so beispielsweise beim Verwenden der verschiedenen Grautöne, die *subtile*, aber entscheidende Nuancen aufweisen (Abb. 53). Dem Amateur wurde somit auf anschauliche Weise klar, dass Grau nicht gleich Grau war. Er konnte die Mischung der Grautöne dem Text entnehmen und in Ruhe ausprobieren, bis sie den Mustern entsprachen. Die saubere Mischung der benötigten Farbtöne war umso wichtiger, als Laportes *Progressive Lessons* von nur drei Pigmenten (Abb. 52) ausgingen, die den Primärfarben entsprachen. Dieses Vorgehen garantierte aus farbtheoretischer Sicht im Idealfall das Mischen jedes beliebigen Farbtönen. Laporte nutzte dieses Prinzip jedoch für didaktische Zwecke. Die Primärfarbentrias erlaubte ihm, seinen auf klare maltechnische Schritte

ausgerichteten Ausführungen ein einfaches farbtheoretisches Prinzip zu Grunde legen zu können, das ihn von langwierigen Erläuterungen der verwirrenden Vielfalt von Pigmenten entband. Ein typischer Wasserfarbenmalkasten um 1830 enthielt ungefähr zehn bis fünfzehn Farbkuchen, die den Amateur und auch den Künstler zur unsystematischen Verwendung und zu unmöglichen Farbmischungen verleiteten (Abb. 3).³⁹³ Dazu kam eine Vielfalt von Farben, die bei den Händlern gekauft werden konnten.³⁹⁴ Mit der ausschliesslichen Verwendung der Primärfarben und dem Arbeiten mit Farbproben als Teil der Textstruktur verwendete Laporte eine Form der Didaktik, die zum einen auf der Reproduktion der verschiedenen Entstehungsstadien eines exemplarischen Werkes beruhte und zum anderen auf der Illustration der verwendeten Farben im Text. Laportes *Progress of a Water-Coloured Drawing* steht am Anfang eines eigenen Typus von Handbüchern, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Betonung auf die Verwendung der Farben legte.

³⁹³ Zu der Anzahl Farben siehe auch Ibbetson 1803, p. 15, *Of Colours*.

³⁹⁴ Vgl. die Kataloge, die den Publikationen von Ackermann eingebunden wurden: Ackermann 1796; Ackermann 1800 oder die Kataloge von Winsor & Newton (Winsor & Newton, Catalogues 1832-1907). Die Kataloge wurden teilweise später herausgeschnitten, in andere Publikationen eingebunden oder weggeworfen. Je nach Bibliothek variieren deshalb die einzelnen Ausgaben in dieser Hinsicht. Vgl. auch die *account ledgers* des Farbenmannes Charles Roberson, die sich im Roberson Archive, Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, befinden. Sie geben Auskunft über den tatsächlichen Verkauf von Farben an eine Vielzahl bekannter Künstler und Amateure im 19. Jahrhundert, im besonderen zwischen 1820 und 1880. Vgl. Woodcock 1995; Woodcock 1996 (3).

3.3 Simulierte Ateliers

Die Verbindung sprachlicher und visueller Elemente mittels Einfügen der entsprechenden Farbtöne in Form von Farbproben nach oder in den Text war nicht die Erfindung John Laportes. Erstmals auf dieses System gestützt hatte sich Julius Caesar Ibbetson (1759-1817) in seinem Handbuch *Process of Tinted Drawing*, das 1794 mit dem Untertitel *Paddington, Privately Printed*, erschien.³⁹⁵ Verfeinert und im grossen Stil vermarktet hatte das Prinzip David Cox, dessen *Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours* zwischen 1811 und 1845 in neun teilweise leicht veränderten und erweiterten Auflagen erschien.³⁹⁶ Cox machte die Idee zur Methode. Seine verschiedenen Lektionen bestanden alle aus drei Elementen: aus einer Illustration des zu zeichnenden und zu kolorierenden Beispiels (Abb. 54), aus einem erläuternden Text und aus handkolorierten rechteckigen Kästchen, die jeweils der Erwähnung einer Farbe im Text folgen (Abb. 55). Die Farbmuster im Text beschränkten sich nicht auf die Illustration von Farben, die vorfabriziert waren und in Wasserfarbentuchen gekauft werden konnten, sondern zeigten insbesondere auch die Mischung zweier oder mehrerer Farben.

³⁹⁵ Ibbetson 1794. Die Zahl und Ausführlichkeit neuerer Untersuchungen zu Ibbetson sind verhältnismässig bescheiden. Vgl. Clay 1948; Gear 1976; Mitchell 1999; Pearson 1980; Ibbetson Katalog 1982. Ibbetson war vermutlich der Erste, der sich das System der *progressive lessons* zu Nutze machte. Vgl. neben Ibbetson 1794 auch *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000*, p. 194.

Cox' konsequente Visualisierung der Farbensamen war die besondere Eigenschaft seiner Lektionen, die für den Amateur und den Künstler ausserordentlich hilfreich war. Sich den subtilen Ton aus der Mischung von *indigo*, *ochre* and *gamboge* vorzustellen, ist nur mit etlicher Übung möglich. Cox' Kästchen zeigte den entsprechenden Farbton und erleichterte dessen Mischung (Abb. 55). Das Sprechen über Farbe wurde somit unterstützt durch die eigentliche Präsentation der Farbe, wie dies in farbtheoretischen Traktaten zur gleichen Zeit üblich war. Die Handbücher eigneten sich an, was für Farbtheoretiker zur gleichen Zeit selbstverständlich war.

Die *Progressive Lessons* von David Cox haben - wie schon die Publikationen von John Laporte - panoramaform und verweisen auf die Funktion als Handbuch der Landschaftsmalerei. Das umständliche Format schloss das Mitführen grundsätzlich aus. Cox' *Progressive Lessons* richteten sich an den Amateur, der sich die Zeit nehmen konnte und die Geduld hatte, den Anleitungen des Meisters Schritt für Schritt zu folgen. Der Gebrauch als Malanleitung war jedoch nicht die einzige Verwendung dieser Handbücher. Ihre übersichtliche und ansprechende Gestaltung legte auch eine kontemplative Benutzung nahe. Ohne auch nur ein Wort des begleitenden Textes lesen zu müssen, konnten die *Progressive Lessons* langsam durchgeblättert und die Entstehung einer Landschaft in

³⁹⁶ Cox 1811. Zur Entstehungsgeschichte dieser Publikation und die möglichen Initianten vgl. Gilpin to Ruskin Katalog 1987, pp. 30-40.

Wasserfarbe verfolgt werden. Ebenso war es möglich, die verschiedenen Wasserfarbentechniken anstatt durch Lesen durch Anschauung zu studieren. Cox begann seinen Traktat mit dem Thema *Shading with Indian Ink* (Abb. 56). In der linken oberen Hälfte der Textsseite - dort, wo man normalerweise zu Lesen beginnt - befindet sich eine handgemalte Skala der drei Grautöne, die für die Schattierungen des Beispiels auf der gegenüberliegenden Seite verwendet wurden. Beim Aufschlagen dieser Seite schwenkt das Auge unweigerlich über diese Skala hinweg und vergleicht die Grautöne miteinander. Diese vergleichende und suchende Tätigkeit wird als angenehm empfunden. Es stellt sich verhältnismässig rasch ein Gefühl des Verstehens und Erfassens ein. Das Lesen des Textes kann diese Rezeptionssituation allenfalls ergänzen, jedoch keineswegs ersetzen. Es geht dabei nicht um die Vermittlung von operationellem Wissen, sondern um das visuelle Erfassen und Verstehen einer Maltechnik. Die perfekte Anwendung oder sogar Nachahmung ist und muss dabei nicht mehr Ziel des Handbuches sein. Im Gegensatz zu John Laportes Publikation zeigt David Cox' Handbuch nicht den fortlaufenden Aufbau eines einzigen Aquarells, sondern wiederholt diese Methode mit mehreren Beispielen für unterschiedliche Techniken und Motive. So gibt er beispielsweise im Kapitel zur Schattierung ein zweites Beispiel, an dem der Leser den gleichen Vorgang der Beobachtung und des Verstehens nochmals wiederholen konnte.³⁹⁷

³⁹⁷ Cox 1811.

Der Text konzentrierte sich auf die Erläuterung technischer Hinweise, wie beispielsweise die Pinselhaltung, das richtige Tränken des Pinsels im Wasser und die Verwendung der verschiedenen Grautöne.

Die einfache Methode und ihre konsequente Anwendung machte Cox' *Progressive Lessons* zu einem verlässlichen Arbeitsinstrument und zu einem attraktiven *coffee-table book*.³⁹⁸ Zusammen mit anderen Publikationen ähnlichen Charakters veränderte es den Umgang mit den Malmaterialien.³⁹⁹ Die klare Benennung der Farben und der Mischungen sowie deren Visualisierung halfen mit, die anekdotenhafte und unberechenbare Anwendung und Mischung der Farben einer mechanischen und nachvollziehbaren Methode zu unterwerfen. In diesem Sinne fügten sich Ibbetsons, Laportes und Cox' Handbücher auch in die allgemeine Entwicklung der Gesellschaft ein. Das tägliche Leben wurde durch die industriellen Errungenschaften vereinfacht und übersichtlicher.⁴⁰⁰ Gewerbezweige spezialisierten sich auf die Bedürfnisse einer städtischen Bevölkerung, die grosses Interesse zeigte, sich die verschiedensten Wissensgebiete in Form von Freizeitbeschäftigungen anzueignen.⁴⁰¹ Um dieses Programm an

³⁹⁸ Zu David Cox in seiner Funktion als *drawing master* sowie seinen zahlreichen Schülern siehe Hall 1881; Roe 1924; Roe 1946. Auch Cox Katalog 1890; Cox Katalog 1959; Cox Katalog 1983.

³⁹⁹ Vgl. Ibbetson 1794. Laporte 1805. Laporte 1807. Laporte 1811.

⁴⁰⁰ Vgl. Mokyr 1999.

⁴⁰¹ Betreffend die Entwicklung der industriellen Farbenherstellung und die Bedeutung der Farbenmänner vgl. Kap. 1.2, insb. Anmerkungen 149, 151.

gesellschaftlichen *accomplishments* bewältigen zu können, waren vereinfachende und systematische Anleitungen eine unabdingbare Voraussetzung. Die progressive Methode, welche die Vereinfachung und ein besseres Verständnis zum Ziel hatte, führte auch zu einer Demystifizierung der Malmaterialien und der Maltechniken. Die Autoren der Handbücher behaupteten wiederholt, dass das Erlernen der Wasserfarbenmalerei für jedermann möglich sei, sofern die angeführten Methoden befolgt würden. Es bestand die latente Gefahr, dass durch die Propagierung der Vereinfachung der Maltechniken ihre Faszination für den Amateur verloren ging, weil diese durch die Aura des Unerreichbaren genährt wurde, das nur einige wenige Künstler für sich in Anspruch nehmen konnten. Bei den Beispielen, welche die Autoren für ihre Wasserfarbenhandbücher auswählten, handelte es sich um Motive, mit denen sie vertraut waren. Die meisten von ihnen, so John Laporte und David Cox, verbanden ihre Tätigkeiten als Aquarellmaler, Zeichenlehrer und Autoren.⁴⁰² Diese Rollenakkumulation erlaubte es ihnen, die ästhetischen Momente ihrer künstlerischen Produktion auf verschiedene Weise zu nutzen.

Die mit Hilfe der Wash-Technik erreichten feinen Tonabstufungen, das Einsetzen der entsprechenden Figuren auf

Betreffend die Aneignung verschiedener neuer Wissensgebiete als Freizeitbeschäftigung vgl. auch Fairman 1990.

⁴⁰² Betreffend Cox siehe Hall 1881. Roe 1924. Roe 1946. Betreffend Laporte siehe Ramm 1996. Vgl. auch Friedman 1977. Ein weiteres Beispiel wäre John Varley. Vgl. Bury 1978; Hind 1997; Kauffmann 1984; auch Lyles 1984. Generell auch Sloan 1986. *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog* 2000.

Grund der Vorzeichnung und das subtile Kolorieren in feinen Grün- und Grautönen waren Markenzeichen von John Laportes Aquarellen.⁴⁰³ Im Besonderen seine auf der Trias der Primärfarben abgestuften Abendhimmel sind bemerkenswert.⁴⁰⁴ Motive mit niedrigem Horizont und weiten Landschaften waren besonders geeignet, da mehr als die Hälfte des Blattes für die Farbabstufungen des Himmels frei blieben. Laporte publizierte um 1810 einen Folioband mit dem Titel *The Lakes of Killarney*.⁴⁰⁵ Die Serie bestand aus mehreren handkolorierten Aquatinta-Blättern jener typischen Motive, die Laporte für die Verwendung seiner Wash-Technik im Himmel bevorzugte. (Abb. 57). Ein Vergleich mit dem Bildbeispiel, das John Laporte in *The Progress of A Water-Coloured Drawing* verwendete, macht deutlich, wie sehr sich die Ausführung der Motive dieses Handbuches der Wasserfarbenmalerei an der künstlerischen Produktion seines Autors orientierte (Abb. 57, 48-51). Diese bewusste ästhetische Verknüpfung der eigenen künstlerischen Produktion mit den Lehrbeispielen in den Handbüchern war zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine beliebte Möglichkeit, die Anleitungen und im Besonderen die *progressive lessons* in der visuellen Vorstellung des Amateurs zu verbinden. Von den Farbproben im Text eines Handbuches über den schrittweisen

⁴⁰³ Zur Wash-Technik vgl. Hardie 1966-67, pp. 9-16; Townsend 1995, pp. 23-28.

⁴⁰⁴ Zu Laporte: Dobai 1974-1984, Bd. 3, pp. 1176, 1177, 1206.

⁴⁰⁵ John Laporte, *The Lakes of Killarney*, Folio Band, Yale Center for British Art, B 1977.14.21023 (a-x), C 88 Shelf 5, hier handelt es sich um das Blatt mit dem Titel: *Killarney Lake from Lord Kenmark's Park*.

Aufbau eines Motivs zum fertigen Bild konnte die Entwicklung verfolgt werden. Das Aufkommen der Wasserfarbenmalerei und ihre rasche Verbreitung liess die Zahl der Amateure rasant anwachsen und stimulierte einen Markt, der neben den Künstlermaterialien auch leicht verständliche Lehrmittel forderte. Das Vorgehen in den *progressive lessons* war in dieser Hinsicht besonders geeignet, die maltechnischen Tricks und die Manier eines Künstlers zu vermitteln. In der jährlichen Ausstellung der Royal Academy oder in einer der zahlreichen Ausstellungen der verschiedenen *watercolour societies* konnten die Amateure die Werke von Laporte sehen. Um die bewunderten Effekte zu erlernen, gab es die Möglichkeit, eines seiner Handbücher zu kaufen oder direkt bei ihm Unterricht zu nehmen. Die zweite Möglichkeit schloss die erste nicht aus, sondern dürfte die Schüler geradezu ermuntert haben, zur Vertiefung des Unterrichtes Laportes *Progressive Lessons* zu kaufen.⁴⁰⁶ Der Kunsterzieher war zugleich Autor und gab dem Schüler die Möglichkeit, mit dem Kauf seines Handbuches etwas vom Wissen und der Aura des Lehrers zu erwerben. Der Eindruck wurde erweckt, dass es möglich sei, durch die Benutzung eines Handbuches dem Meister über die Schulter zu schauen. Der Unterricht ermöglichte dem Schüler, die Manier des Meisters zu erlernen, und das Handbuch sollte

⁴⁰⁶ Vgl. *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000*, pp. 147-152; Sloan 1986, Appendix B, pp. 309-318. Sloans Untersuchung konzentrierte sich fast ausschliesslich auf das 18. Jahrhundert. Die Strukturen waren

diese Beziehung auf ausserhalb des Unterrichtes erweitern. Es bot die Möglichkeit, die vertraute Situation im Atelier nachzuahmen und imitierte die Tradition der Assistenten in der Werkstatt eines grossen Meisters.⁴⁰⁷ Diese Illusion wurde unterstützt durch Illustrationen von Atelierinterieurs. Das Frontispiz von David Cox' *The Young Artist's Companion* ist in dieser Hinsicht das vielleicht bekannteste Beispiel (Abb. 58). In der Mitte steht ein fertiges Aquarell auf einer Staffelei: das Resultat, das der junge Künstler eines Tages selber fähig sein wird zu erreichen. Um dieses Meisterstück sind Malutensilien wie Pinsel und Palette, Skizzen und Mappen in ansprechender und dekorativer Weise angeordnet. Der Umstand, dass nicht klar ersichtlich ist, ob die Palette aus Emaillie oder Holz ist, lässt offen, ob der fiktive Benutzer dieses Ateliers in Öl oder Wasserfarben malt. Die Situation suggeriert die Wirklichkeit eines professionellen Malers. Bei der Darstellung der Palette geht es nicht um die Wiedergabe wirklicher Verhältnisse, sondern um die Suggestion der Wunschvorstellungen des Betrachters.

Das inszenierte Atelier ist vor einem Kamin angeordnet.

Darauf befindet sich eine klassische Statue, von der lediglich

jedoch bis weit ins 19. Jahrhundert die Gleichen, mit dem Unterschied, dass sie sich verfestigten und verbreiteten.

⁴⁰⁷ Im Atelier erlernten die Assistenten die Kenntnisse der Materialien und der Maltechniken, und konnten sich die Manier des Meisters aneignen. Vgl. Constable 1954. Die grossen Vorbilder waren diesbezüglich in England Benjamin West oder Joshua Reynolds. Während West eine grosse Zahl von Schülern hatte und sein Atelier als sehr offen galt, war Reynolds darum bemüht, seine mal- und materialtechnischen Kenntnisse

die Beine zu sehen sind. Der Blick in dieses fiktive Atelier zeigt nur einen kleinen Ausschnitt dieser Welt. Der Betrachter muss sich mittels seiner Vorstellungskraft den Rest selber erschliessen. Wie kann der Amateur und der junge Künstler diese Atmosphäre zu sich nach Hause holen? Auf diese Bedürfnisse und Wünsche eingehend, gab John Heaviside Clark 1827 eine marktgerechte Antwort.⁴⁰⁸ Er publizierte eine Serie von Mappen, die lose Drucke von Zeichnungen und handkolorierte Aquatinta-Drucke enthielten (Abb. 59-63). Grundsätzlich der Idee der *progressive lessons* verpflichtet, bot die Form der losen Mappe die Möglichkeit, sich die verschiedenen Stufen der Entstehung eines Bildes in beliebiger Reihenfolge anzusehen. Beim Zeichnen und Malen zu Hause konnten die verschiedenen Blätter mehreren Personen gleichzeitig als Vorlagen dienen. Die Atmosphäre, wie sie auf David Cox' Innenansicht eines Ateliers herrscht, entstand somit auch ohne eine Sammlung eigener, gelungener Mal- und Zeichenversuche. Die eigenen Studien und die Vorlagen des Lehrers konnten während des Arbeitens vermischt werden. Die Nähe zum Vorbild wurde auf angenehme Weise simuliert.⁴⁰⁹

geheim zu halten. Zu West vgl. West Katalog 1980; Rather 1993. Zu Reynolds vgl. Talley 1986, insb. pp. 56-58; Dubois 1992; Prochno 1991.

⁴⁰⁸ Clark 1827.

⁴⁰⁹ John Heaveside Clark hatte schon seit Beginn des Jahrhunderts Erfahrungen gesammelt als *drawing master* und Herausgeber von Handbüchern zur Aquarelltechnik. 1807 publizierte er *A Practical Essay on the Art of Colouring and Painting Landscapes in Water Colours*, der sich durch eine Serie von Beispielen auszeichnete, wo unter dem jeweiligen Motiv eine Skala mit den verwendeten Farben abgedruckt war. Clark 1807. Vgl. auch Gilpin to Ruskin Katalog 1987, pp. 88-90. 1824 publizierte er *A Practical Illustration of Gilpin's Day representing the various Effects*

Clarks aufwendig gestaltete Ausgabe vereinigte alle Anforderungen, die der anspruchsvolle Amateur an eine solche Publikation stellte. Neben der Präsentation in einzelnen Mappen, die den Schüler zu einer verführerischen Entdeckungsreise durch die Motive einlud, benutzte Clark in seinen Texten das System der handkolorierten Farbkästchen, das David Cox zwanzig Jahre zuvor in grossem Stil eingeführt hatte. Noch konsequenter als Cox gab Clark auch Nuancen einzelner Töne an. Als er beispielsweise Indigo nannte und sich dann im nächsten Satz auf die gleiche Farbe bezog, aber einen stärkeren Ton empfahl, fügte er ein zweites Kästchen ein, damit der Benutzer auch den feinen Unterschied zwischen diesen beiden Tönen sehen konnte (Abb. 64). Auf der einen Seite trug die Präsentation der Farbe in Kästchen und Tabellen zur besseren Vermittlung der Maltechniken bei, auf der anderen Seite liess sie während des Studiums dieser Handbücher eine atelierähnliche Atmosphäre entstehen.

James Merigot publizierte 1815 *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons Calculated to Make the Art of Drawing easy, and Founded Upon the Principles of Geometry and Practical Perspective.*⁴¹⁰ Obwohl im Titel die Farbe keine Erwähnung findet, sondern auf die vermeintlich besser regulierbaren und erlernbaren Kräfte der

on *Landscape Scenery from Morning till Night*, in der die technischen Errungenschaften in der Wasserfarbenmalerei in Form einer Serie von fertigen Aquarellen mit jeweils erläuterndem Text besprochen wurden. Siehe Clark 1824.

Geometrie und Perspektive verwiesen wird, ist Merigots Portfolio eines der schillerndsten Beispiele der mit handkolorierten Aquatinta-Zeichnungen illustrierten Handbücher. In zwei Bänden erschienen, bot es einen im eigentlichen Sinne des Wortes farbigen Überblick über die Malutensilien (Abb. 65) und die Verwendung der Farben für die verschiedensten Motive (Abb. 66). Auf der gleichen Seite wie die Motive wurden die zu verwendeten Farben mit den benötigten Hell-dunkel-Abstufungen und Sättigungsstufen wiedergegeben. Die Farbgebung des Bildes wurde somit in ihre Einzelteile zerlegt, genauso wie der zeichnerische Aufbau der Motive aus seinen Einzelteilen heraus zu verstehen versucht wurde (Abb. 67).⁴¹¹ Das Erfassen der Technik und Materialien geht bei Merigot über das visuelle Erleben. Ohne den Text zu lesen, ist es möglich, seine Vorgehensweisen zu erkennen. Der Leser wird zum Betrachter. Während bei den einfacheren Motiven die erfolgreiche Nachahmung noch möglich scheint, ist dies bei den subtileren Landschaftsgemälden nicht mehr der Fall (Abb. 66). Das Resultat ist mehr als nur ein einfaches Anwenden der Farbe, wie dies Merigots Didaktik vorschlägt. Insbesondere die Detailstudie der Wolken ist von überzeugender Qualität und schlug eine Brücke zu den bekannten Wolkendarstellungen in den Gemälden von John Constable, die jährlich in den Ausstellungen

⁴¹⁰ Merigot 1815.

⁴¹¹ Vgl. Anmerkung 337.

der Royal Academy betrachtet werden konnten.⁴¹² Der Bezug zu einem der grossen Meister der englischen Landschaftsmalerei entsprach einer gesellschaftlichen Aktualität und schloss den Graben zwischen der professionellen Kunstwelt und den Bemühungen der Amateure.

Einer angenehmen Anschaulichkeit verpflichtet ist die Darstellung der verschiedenen Farben und ihrer Schattierungen (Abb. 66). Die Nummern oberhalb der Farbproben dienen zur Identifizierung im Text. Merigot schliesst sich nicht mehr dem praktisch orientierten System von Cox an, sondern zelebriert die Farbe als didaktische Zusammenstellung, die ihrerseits eine ansprechende Komposition bildet. Daneben wirken die Abbildungen von Muscheln- und Blumendarstellungen geradezu brav (Abb. 68). Es scheint Merigots Absicht gewesen zu sein, alle Möglichkeiten eines Malhandbuches auszuschöpfen. So finden sich im zweiten Band auch noch Darstellungen zur Porträtmalerei und ein Frontispiz, das die Allegorie der Malkunst zeigt (Abb. 69). Die kräftige Figur sitzt auf einem Wolkenband, den Kopf nach oben der Allegorie der Inspiration zugewendet, die ihrerseits auf einem Regenbogen sitzt und gegen die Sonne blickt, eine Hand schützend vor ihre Augen haltend. Die Sonne als Quelle des Lichtes ist auch die Quelle der Farben, die im Regenbogen verkörpert sind, der seinerseits auch als Inspirationsquelle der Malkunst gelesen werden kann.

⁴¹² Siehe Thornes 1979; Thornes 1999. Harbison 1990. Zu den Ausstellungen von Constables Gemälden siehe auch Reynolds 1984, p. 307 und Reynolds

In der linken Hand hält die Allegorie der Malkunst einen Pinsel, mit der Rechten eine ovale Leinwand, die zusätzlich von einem Putto gestützt wird. Ihr Blick geht gegen die Allegorie der Inspiration, die auf dem Regenbogen sitzt. Die erotische Verdrehung des Körpers der Inspiration und ihre Nacktheit lassen jedoch als wirkliche Quelle der Kreativität die Frauengestalt selber erscheinen. Der Bezug zur göttlichen Inspiration des Lichtes hat Vorwandcharakter. Es findet eine Vermischung traditionsreicher Motive mit profanen Wünschen statt.

Die mögliche Stellung dieser Handbücher auf dem Markt und ihre Adressaten wurden meist nicht genannt, um eine möglichst grosse Käuferschicht anzusprechen. Der Markt für illustrierte Bücher erlebte zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein grosses Wachstum, das im Wesentlichen auf die Erfindung der Lithographie und der Verbesserung der Aquatinta-Technik zurückzuführen ist.⁴¹³ In einzelnen Fällen verrieten jedoch in einleitenden Kommentaren die Verleger ihre Absichten. Der

1996, p. 264.

⁴¹³ Für eine Übersicht über die illustrierten Bücher in England zwischen 1790 und 1860 vgl. Tooley 1954. Goldman 1994 untersuchte den Höhepunkt des Holzdruckes und seine Bedeutung für die viktorianische Buchillustration zwischen 1850 und 1870. Siehe auch Colour-Plate Books Katalog 1980. Allgemein zur Geschichte des illustrierten Buches Harthan 1981. Betreffend den Farbdruck vgl. Color Printing Katalog 1978. Zum Vergleich mit dem niederländischen Markt auch Landwehr 1980. Für den Markt an topographischen Werken mit farbigen Abbildungen vgl. Adams 1983. Auch in anderen Bereichen wie beispielsweise der Kochkunst wurden Bücher seit dem 18. Jahrhundert vermehrt illustriert. Siehe Fabian 1980. Für die Illustration von Pflanzen und Gärten vgl. Kaden 1982. Foley 1977 untersuchte die Bedeutung der Entwicklung der Drucktechniken zwischen 1780 und 1820. Er konzentrierte sich dabei auch auf die Form der Bücher und betonte die Bestrebungen der Autoren und Verleger, ein einheitliches

Verleger von Cox' *A Treatise on Landscape Painting in Water Colours* betonte auf der Rückseite der Umschläge der in zwölf Teilen erschienenen Publikation, dass er das Studium dieses Buches nicht nur dem modischen Amateur empfehlen könne, sondern auch dem jungen Künstler, dessen Fähigkeiten und Ehrgeiz ihn zu professionellem Ansehen trieben.⁴¹⁴

Kaum diesen Ehrgeiz des jungen Künstlers im Visier hatten wahrscheinlich Samuel Prout und seine Verleger, von denen Rudolph Ackermann der wichtigste war.⁴¹⁵ In den prachtvollen Ausgaben von Prout steht das visuelle Erleben im Zentrum. In *Hints on Light and Shadow, Composition, Etc. as Applicable to Landscape Painting* von 1838 ist der Text von zahlreichen Abbildungen begleitet. In seinem *Microcosm. The Artist's Sketch-Book of Groups of Figures, Shipping, and Other Picturesque Objects* von 1841 sind es noch lediglich zwei Seiten Text, die den zwei Dutzend Lithographien vorausgehen.⁴¹⁶ In seinem *New Drawing Book* von 1819, in seinen *Views in the North of England* von 1821 sowie in *Sketches in France, Switzerland and Italy* (s.a.) findet sich kein Text mehr.⁴¹⁷ Es handelt sich um Sammlungen von Beispielen, die der Amateur

Werk (entity) zu schaffen. Foley konzentrierte sich insbesondere auf Bücher zur Architektur.

⁴¹⁴ Cox 1814. Der englische Originaltext auf der Rückseite des Umschlages der ersten beiden Ausgaben lautete: 'not only to the fashionable Amateur, but to the young Artist whose disposition and ambition urge him on in pursuit of professional eminence.' Vgl. auch Gilpin to Ruskin Katalog 1987, p. 37.

⁴¹⁵ Vgl. Prout 1838; Prout 1819; Prout 1821. Generell zu Samuel Prout vgl. Lockett 1985.

⁴¹⁶ Prout 1838; Prout 1841.

kontemplativ anschauen und dabei seinen persönlichen Fortschritt antizipieren kann. Diese Betätigung schwankte zwischen dem Erlernen des Zeichnens und des Aquarellierens sowie der eigentlichen Kunstbetrachtung. Nahe liegende Möglichkeit war das Kolorieren der Drucke unter Verwendung von Anleitungen, wobei es sich nicht um Prouts eigene *Hints* handeln musste.⁴¹⁸ Ackermann als Verleger ging es um eine Steigerung des Angebotes von Drucken zur Kolorierung, die zugleich den Verkauf der Farben und der Handbücher antreiben sollte.⁴¹⁹ Verstanden als Produkte dieser kommerziellen Überlegungen, stehen Prouts Publikationen an der Schwelle vom Handbuch zum Folioband und sind besonders geeignet, in den eigenen vier Wänden des Amateurs eine Ateliersituation zu simulieren.

⁴¹⁷ Prout 1819; Prout 1821; Prout (s.a.).

⁴¹⁸ Vgl. Prout 1838.

⁴¹⁹ Vgl. Anmerkung 134 und Gilpin to Ruskin Katalog 1987, p. 44.

4. Anleitung und Ausführung

4.1 ‚Bilder‘ der Palette

In Darstellungen der Allegorie der Malkunst ist die Palette meistens ihr prominentestes Attribut. Ebenso ist sie unverkennbares Merkmal in den Atelierbildern.⁴²⁰ Die Palette ist der Ort, wo der Maler seine Farben auslegt und mischt und wo seine Arbeit an der Staffelei beginnt. 1725 benutzte Johann Christoph Le Blon in seiner Publikation *Coloritto* die Illustration einer Palette, um seine Ausführungen besser verständlich zu machen (Abb. 70).⁴²¹ Die systematische Auslegung der Farben auf diesen Palettendiagrammen sollte die Mischungsverhältnisse der Farbtöne erschliessen. Ausgehend vom Prinzip, dass sich jeder Farbton aus einem bestimmten Verhältnis der drei Primärfarben Rot, Blau und Gelb mischen lässt, erkannte Le Blon die Möglichkeit, farbig zu drucken. Drei einzelne Platten mussten mit dem entsprechenden Anteil der drei Primärfarben eingefärbt werden, um beim Drucken auf dasselbe Blatt den jeweils erwünschten Farbton zu ergeben. Mit einer vierten Platte wurde Schwarz hinzugefügt. Auf diese

⁴²⁰ Die Malerei mit ihren Attributen findet sich auf verschiedenen Frontispizen bekannter Malerhandbücher, vgl. (beispielsweise) Cröker 1736. Zu Cröker siehe Schiessl 1989, pp. 25, 107-109, Nr. 470, 473-480; Schiessl 1982. Einen ausgezeichneten Einblick in die Verwendung der Palette im Atelier gibt die unpublizierte Studie von Russell 1988. Russell verwendete für seine Untersuchung neben bekannten Texten auch eine grosse Anzahl von Bildern, die eine visuelle Übersicht und Analyse der Fragestellung erlaubten. Betreffend die Beziehung zwischen der Verwendung der Palette und dem Malstil gibt es nur vereinzelte Untersuchungen. Siehe Wetering 1995.

Weise konnte zumindest theoretisch jeder beliebige Farbton gedruckt werden. Die Praxis erwies sich jedoch als schwieriger und Le Blon musste die Farbdrucke von Hand ausbessern.⁴²² Sein hauptsächliches Interesse galt dem Mischen der fleischfarbenen Töne für den Druck von Bildnissen. Um herauszufinden, wie viel von jeder Primärfarbe auf der entsprechenden Druckplatte an entsprechender Stelle aufgetragen werden musste, studierte er die Farbzusammensetzung der einzelnen Fleischtöne.⁴²³ Dazu entwickelte er ein differenziertes System. Als nächstliegende und beste Hilfe zur Illustration seines Vorgehens bot sich die Palette an. Im Text verwies Le Blon auf die Abbildungen der Palette als integraler Bestandteil seiner Erläuterungen. Obwohl sich Le Blon nach eigenen Angaben stark auf Newtons physikalische Erkenntnisse stützte, hat er sich für die Benutzung der Illustration einer Palette am Modell der Handbücher orientiert.⁴²⁴

1684 hatte Roger de Piles *Les premiers éléments de la peinture pratique* publiziert.⁴²⁵ Für seine Erläuterungen der Vorbereitung und des Auslegens der Farben auf der Palette

⁴²¹ Le Blon 1725.

⁴²² Vgl. Lilien 1985, pp. 114-127. Lilien legte auch eine Chronologie der Quellen zu Le Blon vor, pp. 137-146 und eine ausführliche Bibliographie, pp. 147-153. Vgl. auch Altschule/Karsch 1975; Meise 1984; Preaud 1996. 1981 wurde von Le Blon 1725 eine Facsimile Edition gedruckt. Vgl. Gage 1981 (2) und Gage 1986.

⁴²³ Le Blons Traktat war diesem Problem gewidmet, nicht einer eigentlichen Beschreibung der Drucktechnik. Le Blon 1725. Vgl. Lilien 1985, pp. 114-127, mit zahlreichen Abbildungen aus Le Blon 1725.

⁴²⁴ Newton 1704. Le Blons Schrift ist Isaac Newton gewidmet. Vgl. Le Blon 1725.

⁴²⁵ De Piles 1684.

bediente er sich einer Illustration.⁴²⁶ Die Abbildung einer Palette visualisierte, was der Text nurmehr in abstrakter Form leisten konnte. Das wahrscheinlich bekannteste Künstlerhandbuch, das die Bedeutung der didaktischen Illustration der Palette im 19. Jahrhundert kontinuierlich weiterführte, ist John Cawses *Introduction to the Art of Painting in Oil Colours* von 1822.⁴²⁷ Die Publikation von Cawse erlebte mehrere Auflagen, von denen die letzten beiden, teilweise stark überarbeitet, 1840 und 1846 erschienen.⁴²⁸ In der ersten Auflage bezog sich Cawse auf sieben Illustrationen von Paletten, deren Aufgabe es war, dem Leser die individuelle Auswahl der Farben und ihre Anordnung auf der Palette für ein bestimmtes Motiv verständlich zu machen. Im Laufe der verschiedenen Auflagen vermehrte und verfeinerte der Autor seine Ausführungen. In der Ausgabe von 1840 erläuterte Cawse beispielsweise *A Palette for Painting Skies and Clouds* (Abb. 71). Auf einer waagrecht abgebildeten Palette ordnete Cawse jene Farben an, die er dem Leser für das Malen von Himmel und Wolken empfahl. Die Farben waren fein säuberlich als einzelne, voneinander getrennte Tupfer aufgetragen und stellten die Ausgangssituation vor dem Malakt dar. Der Text ergänzte die Illustration. Cawse verwies kurz auf den wichtigen Umstand,

⁴²⁶ De Piles 1684, p. 53. Die Auflage von 1766 enthält bereits vier Illustrationen von Paletten. Vgl. De Piles 1766, planche 3 und 4, eingebunden am Ende des Buches, ohne Paginierung.

⁴²⁷ Cawse 1822.

dass der Himmel immer zuerst gemalt werden sollte, um dann im Detail zu sagen, welche Farben in welcher Reihenfolge mit welchem Pinseltyp aufgetragen werden sollten.⁴²⁹ Die Palette wurde in diesem Fall als ein praktisches Hilfsmittel verstanden, das für den Amateur den Prozess der Farbauswahl erfassbar machte. Der kreative Moment wurde reduziert auf die systematische Auslegung der Farben auf der Palette.

Der Begriff der Palette und die Vorstellungen, die an ihn geknüpft waren, fanden in den Handbüchern bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem als theoretische Metapher Verwendung. Die Vernachlässigung der praktischen Bedeutung wurde von Cawse in seinen *Preliminary Remarks* bemängelt. Er stellte fest, dass eine systematische Einführung wünschenswert wäre, die nicht bloss kritisch und theoretisch, sondern insbesondere praktisch sei.⁴³⁰ Das Wissen und Können, die Farben auf der Palette richtig auszulegen, war für Cawse eine der wichtigsten praktischen Tätigkeiten des Malers überhaupt. Er formulierte die korrekte Verwendung der Palette als Erfordernis für jeden Amateur und jungen Künstler.

⁴²⁸ Cawse 1822. Cawse 1829. Die gleichen Palettenillustrationen verwendete Cawse auch in den späteren Auflagen. Cawse 1840. Cawse 1846. Für weitere Angaben zu Cawse siehe Carlyle 2001, p. 290.

⁴²⁹ Cawse 1840, p. 37.

⁴³⁰ „A concise and systematic introduction to the use of the pallet and colours has long been a desideratum to the student in the art of painting; for, of the many publications on this part of the art, most have been critical or theoretical and none practical. The design of this work is to remove those difficulties which have hitherto been a great and serious hindrance to the improvement of the student, and to give the beginner in oils such information as will enable him to paint portraits, landscapes, &c. with a truth of local colouring.“ Cawse 1840, *Preliminary Remarks*, p. iii.

Die Illustrationen der Paletten bestimmten den Aufbau seines Handbuches und erleichterten die Orientierung. Cawses Handbuch wurde von Rudolph Ackermann herausgegeben. Der stark marktorientierten Ausrichtung von Ackermanns Unternehmungen und seinem Verständnis als Herausgeber entsprechend, sind Cawses Ausführungen sehr verständlich. Die zahlreichen Illustrationen ersetzten eine Vielzahl langwieriger, mündlicher Erläuterungen. Es waren die spezifischen Möglichkeiten der Illustration, komplexe Zusammenhänge auf eine einfach zu vermittelnde Form zu reduzieren, die den Wandel der Handbücher im Wesentlichen bestimmte und nicht nur als Mittel der Ausrichtung auf eine neue Leserschaft dienten, sondern die Informationen auch für Künstler in neuer Form zugänglich machten. Durch die Einführung von Illustrationen in den Handbüchern fand nicht notwendigerweise eine Vereinfachung der Inhalte statt. Es wurde eine Reduktion der Komplexität der Vermittlung erreicht. Die Illustration wurde zum Mitträger der Information und die Sprache zum Medium der Orientierung und Verbindung. Ein bekanntes und früheres Modell, das ebenfalls visuelle Elemente mit Textelementen verknüpfte und sowohl für Künstler wie auch für Amateure eine Referenz darstellte, war Hogarths *Analysis of Beauty* von 1753.⁴³¹ Die erste Illustration von Hogarths Traktat zeigt in der Mitte oben eine Palette, wo die verschiedenen Farbtöne und deren Abstufungen ausgelegt

⁴³¹ Hogarth 1753.

sind in Bezug auf die Erläuterungen im Text (Abb. 72). Bild und Text waren die zwei Seiten derselben Münze.

Eine der am besten ausgearbeiteten Palettenillustrationen mit engem Bezug zum Text legte Pierre Louis Bouvier 1829 in seinem bekannten *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* vor (Abb. 73).⁴³² Bouviers Illustration einer Palette zum Malen von Bildnissen war präzise ausgearbeitet. Er fasste zwei Paletten auf der gleichen Darstellung zusammen, indem er die Palette für das *first painting* und die Palette für das *second painting* auf derselben Illustration übereinander legte. Seitenzahlen in der Legende zur Illustration verwiesen auf die entsprechenden Textstellen. Die Farbtöne auf der Palette sind nummeriert und erlaubten dem Leser das Nachschlagen der spezifischen Bezeichnung einer Farbe oder deren Mischung in einem separaten Teil des Handbuches, der mit *Explication des planches* bezeichnet war. Text und Illustration sind in zweierlei Hinsicht miteinander verbunden: Zum einen begleitet ein gesonderter, mit *Explication* betitelter Text die Illustration und lud zur gleichzeitigen, im Sinne einer wechselseitigen Ergänzung begriffenen Lektüre von Text und Bild ein. Zum anderen konnte Bouvier an verschiedenen Stellen seines Künstlerhandbuches auf diese Illustration verweisen, zum Beispiel als er die Hölzer nannte, aus denen die für verschiedene Zwecke verwendeten Paletten hergestellt wurden, oder als er die Anwendung des *first* und *second painting*

erläuterte. Aus diesen beiden Verknüpfungen von Text und Bild leitete sich eine dritte Aufgabe der Illustration ab. Sie wurde zum Angelpunkt der Erinnerung, die dem Studenten erlaubte, das Gelesene *visuell* zu wiederholen und sich zu einem späteren Zeitpunkt auf einen Blick der angeeigneten Fähigkeiten zu vergewissern. Sollten dennoch grössere Wissenslücken das rasche Auffrischen behindern, so verwiesen die Seitenzahlen auf jene Stellen, wo die entsprechenden Erläuterungen nachgelesen werden konnten. Bouviers hauptsächliches Anliegen war ein didaktisches, das ganz auf die Anwendung ausgerichtet war und den praktischen Umgang mit den auf seiner Illustration erwähnten Farben voraussetzte. Aus diesem Grund konnte Bouvier sehr gut ohne farbige Illustration auskommen. Auch eine feine Hell-dunkel-Abstufung der Farbproben, welche die entsprechenden Farbtöne suggerieren sollte, drängte sich nicht auf. Die einfache Grauabstufung imitierte den Sättigungsgrad und den Farbton. Es blieb offen, welche spezifische Farbe in der Anwendung jeweils gemeint war. Dies musste über die Legende erschlossen werden. Im Gegensatz zu Cawses Handbuch bot sich Bouviers Publikation nicht für Amateure an. Beim Vergleich der beiden Handbücher wird der Unterschied zwischen zwei grundsätzlichen Typen von Handbüchern ersichtlich, die sich nach Zielpublikum und Funktion unterscheiden: das Handbuch für den angehenden Künstler, das den Schwerpunkt auf die Vermittlung praktischen

⁴³² Bouvier 1829.

Wissens konzentriert, und das Handbuch für den Amateur, das an seiner visuellen Attraktivität gemessen wurde. Wenn Cawse und sein Herausgeber, Rudolph Ackermann, die Wünsche und Erwartungen der Amateure als Massstab nahmen, so versuchte Bouvier die kognitiven Erwartungen der Künstler zu erfüllen.⁴³³

Das Betrachten und Verstehen von Bildern wurde als eines der Lernziele des Zeichenunterrichtes verstanden, so wie fließendes Lesen als Ergänzung guter Schreibkenntnisse galt. Ann Bermingham erläuterte diesen Sachverhalt in ihrem Aufsatz *An Exquisite Practise: The Institution of Drawing as a Polite Art in Britain*.⁴³⁴ Sie diskutierte John Lockes bekannte Publikation *Thoughts on Education* von 1693.⁴³⁵ Locke pries das Zeichnen als ein Mittel, Ideen visuell zu kommunizieren. Er verwies auf Baldassare Castigliones Schrift *Il cortegiano*, die seit dem ersten Erscheinen im Jahre 1528 die wesentlichen Vorgaben für das höfische Leben lieferte.⁴³⁶ Wissensvermittlung mit Hilfe von Illustrationen wurde im Laufe dieser Entwicklung

⁴³³ Vgl. Bouvier 1844, Vorwort. Vgl. Kapitel 2.3. Vgl. Anmerkung 49.

⁴³⁴ Bermingham 1995. Vgl. auch Bermingham 2000, pp. 33-49, bezüglich der gesellschaftlichen Ausbildung der Frauen pp. 183-227; Sloan 1982. Betreffend die Zeichensausbildung vgl. auch Ashwin 1981 für den deutschsprachigen Raum. Und allgemein Kemp 1979. Für die Stellung der Zeichnung in der Ausbildung der Künstler im Frankreich des 18. Jahrhunderts vgl. Black 1987. Allgemein vgl. auch Boime 1985 zur Situation in Frankreich im 19. Jahrhundert und Bolten 1981 zur venezianischen Tradition von Zeichenbüchern. Zur Stellung der Zeichnung in der Akademie vgl. Busch 1984. Eine interessante Einzelstudie über die Verwendung von Zeichenhandbüchern durch den Amerikaner Winslow Homer legte Davis 1996 vor. Bezüglich Ruskins Bemühungen in diese Richtung vgl. Hewison 1996. Zu Reynolds Vorstellungen über die Lernprozesse eines Künstlers vgl. Brakel-Saunders 1987.

⁴³⁵ Locke 1693.

⁴³⁶ Castiglione 1528. Für die zahlreichen Ausgaben und Übersetzungen von *Il cortegiano* siehe Burke 1995, Appendix 1, pp. 158-162. Eine sehr gute Ausgabe ist Castiglione 1998.

immer wichtiger. Die Autoren der Handbücher bauten mit Erfolg auf diesen Umstand.

Die Darstellung der Palette in der werkstoff- und maltechnischen Literatur gab diesem wichtigsten Attribut des Malers einen veränderten Stellenwert. Es entstand ein ‚Bild‘ der Palette, das dieses Objekt als Symbol des kreativen Aktes verstand. Das Angebot vielfältigster Paletten seitens der Farbenhersteller war sowohl Antwort wie Stimulus dieser Entwicklung.⁴³⁷ Malhandbücher propagierten das richtige Auslegen der Farben auf der Palette als wesentlichen Teil ihrer Anleitungen. Über das strukturierte Verstehen dieses Vorganges und seine Einbindung in den Malakt versuchten sie den kreativen Moment fassbar zu machen. Diesem Umstand förderlich waren veränderte Gewohnheiten der Maler, deren Alltag sich in der Folge technischer Neuerungen verändert hatte.⁴³⁸ Die Erfindung der Farbtube durch den amerikanischen Porträtmaler John Goeffe Rand im Jahre 1841 war der Höhepunkt der Entwicklung der Farbbehälter.⁴³⁹ Sie entzog den Künstlern eine wichtige Möglichkeit, praktische Erfahrung mit dem Farbmateri al vor dem eigentlichen Malakt zu machen. Die Künstler kauften ihre Farben immer häufiger vorfabriziert.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Vgl. Winsor & Newton, Catalogues 1832-1907 und Winsor/Newton 1800-1900. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es Amateure, die sich auf das Sammeln von Paletten spezialisierten. Gage 1993, p. 189.

⁴³⁸ Vgl. Kapitel 1.2 und 1.3.

⁴³⁹ Vgl. Kapitel 2.2.

⁴⁴⁰ Dieser Wandel lässt sich hervorragend nachvollziehen beim Durchsehen der *account ledgers* im Archiv des Farbenmannes Charles Roberson, das heute im Hamilton Kerr Institute in Cambridge aufbewahrt wird. Es finden sich

Die Palette wurde zum Ort, wo der Künstler seine Farben direkt aus der Tube drückte, die Farbqualität testen konnte sowie die materielle Beschaffenheit der entsprechenden Pigmente zum ersten Mal in den Lichtverhältnissen seines Ateliers sah. Da die Künstler ihre Farben nicht mehr selber herstellten, verloren sie nicht nur die Kontrolle über ihre Zusammensetzung, d.h. die effektiv verwendeten Pigmente und Bindemittel sowie deren Mischungsverhältnis, sondern hatten erschwerte Bedingungen, sich der Qualität ihrer Pigmente zu versichern. Diese Entwicklung kam einer materiellen und visuellen Entfremdung des Künstlers von seinem Material gleich.⁴⁴¹ Die damit verbundenen Unzufriedenheiten aufzuheben, eignete sich das Bild der Palette als Tatort des kreativen Momentes ausgezeichnet.

mit wenigen Ausnahmen die Namen der meisten bekannten Künstler (und Amateure) als Kunden von Roberson. Vgl. Woodcock 1995. Auch Gallagher 1991.

⁴⁴¹ 1830 machte der Chemiker und Autor Jean-François-Léonard Mérimée in seinem bekannten Handbuch *De la Peinture à l'huile* eine Feststellung, die dieses Problem scharf beschreibt: „Pendant long-temps, les peintres préparèrent ou firent préparer sous leurs yeux (Anm. Autor) les couleurs, les huiles et les vernis qu'ils employaient. Les élèves étaient chargés de ce soin: c'est par là que commençait leur apprentissage; de sorte qu'avant de manier le pinceau, ils étaient déjà instruits de ce qu'il convient de faire pour rendre la peinture durable. Dans la suite, ces détails devinrent exclusivement l'occupation de marchands, qui songèrent bien plus à leur profit qu'à la conservation des tableaux. Les peintres, n'apprenant plus eux-mêmes leurs couleurs, ne furent plus en état de distinguer les bonnes d'avec les mauvaises, et les employèrent sans choix, telles qu'ils les avaient achetées. Plusieurs même, par un esprit de parcimonie, donnèrent la préférence à celles qui leur coûtaient le moins.“ Mérimée 1830, pp. XVIII, XIX.

4.2 Ausbildungslücken: Vom Handbuch zum Atelier

Als Roger de Piles 1684 *Les premiers éléments de la peinture pratique* publizierte, wandte er sich gegen ein System der Kunstausbildung, das auf Werten basierte, die an der Französischen Akademie seit ihrer Gründung im Jahre 1648 entwickelt wurden.⁴⁴² Dieses Ausbildungssystem basierte auf drei hauptsächlichen Prinzipien: erstens auf der Dominanz der Zeichnung über der Farbgebung, zweitens auf einer Hierarchie der Gattungen, welche die Historienmalerei als wichtigste Gattung proklamierte, und drittens auf der Verwendung eines Kanons von Gesichtsausdrücken und Gesten, der dem Historienmaler erlaubte, den religiösen und allegorischen Figuren ihre moralischen Attribute zu verleihen.⁴⁴³ Dieses Wertesystem wurde von den zahlreichen Akademien übernommen, die während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegründet wurden. Die Französische Akademie war das grosse Vorbild ihrer Schwesterinstitutionen.⁴⁴⁴

Zusätzlich zu diesen etablierten Ausbildungsstätten spielten private Akademien eine wichtige Rolle in der

⁴⁴² De Piles 1684.

⁴⁴³ Betreffend Roger de Piles' Kunsttheorie siehe Puttfarken 1985; Puttfarken 1991, pp. 45-99; Alpers 1991, pp. 175-188.

⁴⁴⁴ Pevsner 1940; Hutchison 1986; Hutchison 1987; Hutchison 1989; Boschloo/Hendrikse/Smit/Van der Sman 1989. Die neueste Publikation zur Royal Academy ist Solkin 2001. Eine Reihe von Artikeln gibt keine erneute chronologische Zusammenstellung, sondern geht einer Reihe interessanter Fragestellungen nach, die in Zusammenhang mit den Ausstellungen an der Royal Academy stehen. Zur Vorgeschichte der Royal Academy in London vgl. Bignamini 1987; Bignamini 1988; Bignamini 1990; Allan 1984. Betreffend die wichtige Gegeninstitution zur Royal Academy, der British Institution, vgl. Fullerton 1982; Gage 1995.

Künstlerausbildung.⁴⁴⁵ Sie wurden von bekannten Meistern geführt und boten den jungen Künstlern die Möglichkeit, sich das dringend benötigte praktische Wissen anzueignen. Der Meister war häufig ein Maler mit beachtlichem Ansehen, was es ihm erleichterte, Assistenten oder jüngere Kollegen anzustellen, die Teile eines Gemäldes, wie etwa die Kleidung auf einem Porträt oder den Hintergrund auf einem Historiengemälde, auszuführen hatten. Die privaten Akademien waren die Fortsetzung der Künstlerwerkstätten, wo Maler seit Jahrhunderten ausgebildet wurden.⁴⁴⁶ Sie existierten als Ausbildungsstätten neben den Ateliers der Künstler und bildeten einen wichtigen Gegenpol zu den aristokratischen und später staatlichen Akademien.

Die Zugehörigkeit zu einem Atelier eines bekannten Meisters oder zu einer privaten Akademie war für den jungen Künstler in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Neben dem Zugang zu maltechnischem Wissen, das insbesondere ungeschriebene, werkstoffspezifische Geheimnisse im Bereich der Pigmentherstellung und Bindemittelanwendung beinhaltete, durfte der junge Künstler auch hoffen, von den sozialen Beziehungen seines Lehrers zu profitieren. Die Schüler eines Meisters wurden seine Schützlinge, die er häufig ein Leben

⁴⁴⁵ Vgl. beispielsweise die Akademie von Thomas Monro. Monro Katalog 1976. Für das Weiterführen von privaten Akademien nach der Gründung der Royal Academy 1768 waren auch die Auseinandersetzungen um deren Gründung verantwortlich. Vgl. Postle 1991. Rivalitäten und Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Royal Academy trugen zur Stärkung des Status und zur Existenzberechtigung privater Akademien bei. Siehe Shanes 1990.

lang unterstützte, wie dies der Fall war mit zahlreichen amerikanischen Künstlern, die West in seinem Londoner Atelier unterrichtete.⁴⁴⁷

Diesen Kontext vor Augen wird verständlich, warum Roger de Piles' Publikation ihm den Ruf als Widersacher des akademischen Systems einbrachte.⁴⁴⁸ Seine *Elements de la peinture pratique*, ein kurzer und zuverlässiger Text, war das erste Buch eines französischen Autors, das die Technik der Ölmalerei mit direktem Bezug zur praktischen Anwendung behandelte. Es befriedigte eine wachsende Nachfrage nach Informationen über das Handwerk der Malerei.⁴⁴⁹ Die Zusammenarbeit mit dem Maler Jean Baptiste Corneille, unter dessen Namen De Piles' Publikation ursprünglich erschien, unterstrich den praxisorientierten Anspruch dieser Publikation. De Piles' Schrift legte zudem nahe, dass das Sprechen und das Schreiben über Kunst nicht nur kunsttheoretischen Reflexionen verpflichtet sein musste. Die strenge Unterscheidung zwischen der Theorie der Kunst und der praktischen Tätigkeit des Künstlers, die von de Piles in seiner Publikation zumindest ansatzweise in Frage gestellt wurde, sowie die Einsicht kunstinteressierter Kreise, dass malerischer Ausdruck ohne eingehende praktische Kenntnisse der

⁴⁴⁶ Siehe Constable 1954. Ayres 1985, pp. 23-53.

⁴⁴⁷ Siehe West Katalog 1980; Von Erffa/Staley 1986.

⁴⁴⁸ Betreffend de Piles' Image im allgemeinen und seine spezifische Rolle in der *disegno/colore* Auseinandersetzung siehe Teyssèdre 1957, pp. 288-312, 387-398.

Malerei nicht möglich ist, waren die hauptsächlichsten Gründe, weshalb Handbücher für Künstler und Amateure zu einer beliebten und sich schnell entwickelnden Literaturgattung wurden.

Eine Möglichkeit, sich Informationen aus Handbüchern systematisch anzueignen, war das Führen eines Notizbuchs, worin Erkenntnisse aus verschiedenen Handbüchern gesammelt und verglichen werden konnten. Zwei handschriftliche Notizbücher, die vom Amerikanischen Porträtmaler Thomas Sully (1783-1871) stammen, sind ergiebige Beispiele, um diesen Prozess der Aneignung zu studieren.⁴⁵⁰ Auf der Innenseite des Umschlages eines dieser Notizbücher befindet sich ein Index seiner handschriftlichen Quellen, der am 8. Juli 1829 erstellt wurde. Sully führte zuerst sein Gemälderegister auf, bei dem es sich um die genaue Auflistung der gemalten und verkauften Bildnisse handelt.⁴⁵¹ Danach folgte ein Notizbuch mit dem Titel *Accounts*, dessen Verbleib unbekannt ist. Drittens erwähnte er ein Notizbuch mit dem Titel *Waste*, das den Index enthält, und ein viertes Notizbuch mit dem Titel *Hints for painting &*

⁴⁴⁹ Massing 1998, p. 331 und betreffend Schriften, die de Piles *Elements de la peinture pratique* (De Piles 1684) vorausgehen, vgl. pp. 323-335.

⁴⁵⁰ Sie werden in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library aufbewahrt und bilden einen Teil der umfangreichen handschriftlichen Quellen von Sully. Thomas Sully, Notizbuch *Waste*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196; und Thomas Sully, Notizbuch *Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196.

⁴⁵¹ Vgl. *Thomas Sully's register of paintings, 1801-1871*, Historical Society of Pennsylvania. Eine Kopie dieses Manuskripts befindet sich in der New York Public Library. Ein Mikrofilm des Manuskripts in der Historical Society of Pennsylvania wird in den Archives of American Art, Washington D.C., aufbewahrt: reel N 18, 1 vol., 139 p. Siehe auch: Sully Katalog 1983.

memorandums, das fast ausschliesslich maltechnischen Einträgen gewidmet ist. Das vierte Notizbuch enthalte „all observations collected on subject of the arts. Receipts of note - verbal agreements for business. Schedule of property at the time.“⁴⁵² Das fünfte Notizbuch, das Sully in seinem Index erwähnte, trägt den Titel *Journal of Transactions*.⁴⁵³

In *Hints for painting & memorandums* konzentrierte sich Sully auf die Aufnahme jeglicher Information, die ihm die Erweiterung seiner technischen Fähigkeiten als Maler ermöglichte, gleichzeitig aber auch erlaubte, sein theoretisches Wissen über die Malerei im Allgemeinen zu vertiefen. Er sammelte dieses Wissen aus vier verschiedenen Quellen: aus mündlichen Hinweisen von Künstlerfreunden; aus der schriftlichen Korrespondenz, die er mit verschiedenen Künstlerkollegen in England und Amerika unterhielt; aus seinen eigenen Beobachtungen zu allerlei Themen rund um die Malerei, im Besonderen zur Maltechnik seiner Kollegen; und schliesslich aus der Konsultation verschiedener Handbücher. Nur die Kombination dieser verschiedenen Quellen konnte das Informationsbedürfnis eines ehrgeizigen Künstlers befriedigen.

Sullys Notizen zeichnen sich durch eine grosse Faktizität aus. Anekdotenhafte Geschichten interessierten ihn ebenso

⁴⁵² Thomas Sully, Notizbuch *Waste*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196.

⁴⁵³ Dieses Notizbuch ist in Privatbesitz. Als die beiden Notizbücher *Waste* und *Hints for painting and memorandums* in die Beinecke Rare Book and Manuscript Library kamen, untersuchte Jules David Prown die Ordnung

wenig wie langatmige Reise- oder Erlebnisbeschreibungen. Spekulationen lagen ihm fern und er konzentrierte sich auf das Aufzeichnen zuverlässiger Daten. Technische Details dominieren über ästhetische Überlegungen und Urteile.⁴⁵⁴ Dieses pragmatische Vorgehen ist verantwortlich für die grosse Zahl ausgeführter Porträts. Sullys Produktivität basierte auf einem eingehenden Verständnis der Maltechnik und Werkstoffe. Die in seinen Notizbüchern implizite Überzeugung, dass es die perfekte Maltechnik nicht gab, war Ansporn, seine eigene Technik fortwährend zu verbessern. Sully arbeitete marktorientiert und er war überzeugt, dass ein sauber geführtes und ausführliches Notizbuch seine künstlerische Produktion erhöhen würde. Wie wichtig ihm der finanzielle Aspekt seiner künstlerischen Tätigkeit war, illustriert das Register seiner Gemälde, wo er zeit seines Lebens sowohl seine zahlreichen Porträts als auch seine anderen Gemälde mit genauen Preisangaben notierte.⁴⁵⁵ Diese genaue Buchführung erlaubte es Sully, mit einzelnen Exponenten des industriellen Bürgertums in Philadelphia in Kontakt zu bleiben, und er konnte seine Ausgaben und Einnahmen kontrollieren, um die er ein Leben lang immer besorgt war. Zu jedem Zeitpunkt wusste er, wie viel Farbe und Tuch er benötigte, um die vorliegenden Aufträge ausführen zu können, wie viel er voraussichtlich

ihres Inhaltes im Detail. Siehe: Prown 1964, pp. 73-79, hier: pp. 73, 74.

⁴⁵⁴ Vgl. Prown 1964, pp. 77-79.

dafür bezahlen musste, und er konnte nachsehen, wer für ihn schon wann und bei welcher Gelegenheit für ein Porträt gesessen hatte. Diese totale Kontrolle erlaubte es ihm, den Preis eines Auftrages genau zu bestimmen, und die maltechnischen Aufzeichnungen in seinem Notizbuch *Hints for Portrait painting & memorandum* beschleunigten und verbesserten seine Arbeitsabläufe.⁴⁵⁶

Sully nutzte seine Notizbücher, um Beobachtungen visuell aufzuzeichnen. Immer wieder setzte er eine Reihe von Farbtupfern nebeneinander in sein Notizbuch. Die Anordnung dieser Farbtupfer kann als Diagramm beschrieben werden, das der Form einer Palette entspricht (Abb. 74). Sully unterliess es nie, diese Diagramme mit den genauen Namen der verwendeten Pigmente zu beschriften.⁴⁵⁷ Dies ermöglichte ihm, jederzeit nachzusehen, welche Pigmente er für ein bestimmtes Bildnis verwendet hatte und auf welche Weise er diese auf der Palette ausgelegt hatte. Er war folglich auch im Stande, die Farbtöne für ein neues Bildnis mit Hilfe bereits erprobter Farbtöne erneut zu mischen und die gleichen Farben beim Farbenhändler zu kaufen.⁴⁵⁸ Doch war nicht auszuschliessen, dass der Hersteller einer Farbe die Zusammensetzung und Menge des

⁴⁵⁵ Zu Thomas Sully's register of paintings siehe Anmerkung 451. Vergleiche dazu: Sully Katalog 1983, p. 13.

⁴⁵⁶ Vgl. Biddle 1921. Zur Geschäftstüchtigkeit amerikanischer Künstler und der Inszenierung ihres Erfolges siehe Frohne 2000.

⁴⁵⁷ Beschriftete Paletten finden sich durchgehend in Thomas Sullys Notizbuch *Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196.

Bindemittels änderte oder der Lieferant des Rohmaterials nicht die gleiche Qualität liefern konnte. Industrielle Normen gab es noch nicht. Die ungenannte, wenn nicht sogar heimlich und mit Absicht vorgenommene Veränderung der Pigmente durch den Farbenverkäufer, den Farbenhersteller oder den Lieferanten des Rohmaterials waren keine Seltenheit.⁴⁵⁹ In Momenten des Zweifels konnte Sully sich immer auf seine Notizen und seine Palettendiagramme verlassen.

Um die praktische Bedeutung der Notizbücher zu erschliessen, müssen die Möglichkeiten aufgezeigt werden, die den Künstlern zur Aneignung maltechnischer Kenntnisse zur Verfügung standen. Das traditionellste Mittel war das handschriftliche Kopieren eines Handbuches oder von Teilen davon. Beispiele dieser Form der Aneignung finden sich auch noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Auf dem Yale Center for British Art wird ein grossformatiges Notizbuch aufbewahrt, das diese Form der Aneignung künstlerischer Techniken illustriert. Es enthält eine anonyme Abschrift, die verschiedene Teile aus Bardwells Handbuch *The Practice of Painting* in freier Anordnung kombiniert.⁴⁶⁰ Eine weitere Möglichkeit, sich maltechnische und werkstoffkundliche Kenntnisse anzueignen, war das Kopieren von Briefen, die von berühmten Künstlern an ihre Freunde versandt wurden. Das bereits erwähnte Notizbuch enthält auch Rezepte

⁴⁵⁸ Betreffend das Verhältnis zwischen Farbenhändler und Künstler im allgemeinen vgl. Anmerkungen 35, 41.

⁴⁵⁹ Siehe Carlyle 1993 (2).

zur Herstellung von Pigmenten, die Joseph Wright of Derby (1734-1797) wahrscheinlich aus Briefen von Benjamin West abgeschrieben hatte.⁴⁶¹ Ein anderes illustratives Beispiel ist ein Brief, den John Singleton Copley am 2. Juli 1775 an einen gewissen Sir Humphrey schrieb. Der Brief enthält unter anderem auch ein Rezept zur Herstellung eines Lackes.⁴⁶² Briefe oder Kopien derselben zirkulierten zwischen Künstlern. Obwohl Kopieren eine anerkannte Lernmethode war und von Sully ebenfalls praktiziert wurde, bestehen seine ersten Einträge in *Hints for painting & memorandums* aus den Beobachtungen, die er 1837 bei seinem Besuch der Royal Academy in London machte.⁴⁶³ Die Lektüre dieser ersten Einträge belegen, dass Sully als gebildeter Mann nach London kam und mit den alltäglichen Problemen eines Malers vertraut war. Die Beherrschung der englischen Sprache half ihm, seine Beobachtungen präzise zu notieren. Die Fähigkeit, zu beobachten und aufzuzeichnen, war die wichtigste Form der Aneignung. Der Umstand, dass die Notizen die Pigmente betreffend vielfach spekulativen Charakter hatten, weist auf die ausserordentlichen Schwierigkeiten hin, die das Schreiben und Sprechen über

⁴⁶⁰ Yale Center for British Art, Wehyer gift, ohne Collection Code. Das Notizbuch wird in der Rare Book Library aufbewahrt.

⁴⁶¹ Yale Center for British Art, Wehyer gift, ohne Collection Code. Das Notizbuch wird in der Rare Book Library aufbewahrt.

⁴⁶² Brief von John Singleton Copley an Sir Humphrey vom 2. Juli 1775, *Miscellaneous Artists' Letters, Receipts and Exhibition Announcements*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, microfilm reel D5, frames 42-44.

⁴⁶³ Thomas Sully, Notizbuch *Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196, p. 6.

Werkstoffe kennzeichnen. Sully hatte zum Beispiel den Eindruck: „Vandycke used Naples yellow and white for the highest light“. Mit dieser Aussage konnte er ebenso falsch liegen wie ein Kenner, der eine Zuschreibung vornahm.⁴⁶⁴ Das Beobachten und Beschreiben der Maltechnik und der verwendeten Pigmente war nur möglich mit Hilfe eines Fachvokabulars und mit einem geübten Auge. Diese Fähigkeiten waren auch von Nutzen, wenn Sully das Atelier eines befreundeten Künstlers besuchte. Es war dies der authentischste Moment, um sich technisches Wissen in der Malerei anzueignen.

Die schwierigste Aufgabe in der Porträtmalerei war das Mischen der Inkarnattöne. Die vorbereitete Palette konnte so individuell sein wie das Bildnis, sie konnte aber auch standardisiert sein und somit als typisch angesehen werden für eine bestimmte Maltechnik. Der Gebrauch des Ausdrucks ‚die Palette eines Malers‘ oder ‚seine Palette‘ steht für die Annahme, dass die Farben auf der Palette des Künstlers stellvertretend stehen für die Qualität seiner Produktion. In diesem Sinne wäre das spezifische Arbeiten auf der Palette auch als Moment zu verstehen, in dem der Maler seinen künstlerischen Stil bestimmt. Die Farben, die im Moment des Malaktes dem Künstler auf der Palette zur Verfügung stehen, müssen als entscheidender Teil des kreativen Prozesses verstanden werden. Für den Maler ist die Palette der Ort, wo

⁴⁶⁴ Thomas Sully, *Notizbuch Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196, p. 11.

der Malakt beginnt. Die Palette kann in diesem Sinne als praktisches Arbeitsinstrument beschrieben werden. Wird das Zeichnen und der Zeichenunterricht mit der Kunsttheorie in Verbindung gebracht, so wird das Mischen der Farben auf der Palette als ein mystischer Moment betrachtet, der durch des Künstlers Intuition bestimmt ist. Wesentlich zu dieser Sichtweise beigetragen hat die Rezeption subjektiver Farbtheorien im 20. Jahrhundert.⁴⁶⁵ Sullys Notizbücher sind ein klarer Beleg, dass dies eine Verkürzung der Wirklichkeit ist. Für ihn waren die Verwendung der Pigmente, ihr Auftragen auf der Palette und die genauen Beobachtungen der Farbharmonien der Fleischtöne Teil des mal- und werkstoffkundlichen Wissens. Er verliess sich nicht auf die Intuition, sondern auf kontinuierlich erarbeitetes Wissen.

Cawses und Bouviers Palettenillustrationen vor Augen haltend (Abb. 71, 73) ist Sullys Gewohnheit, Palettendiagramme in seine Notizbücher zu malen, ein nahe liegendes Vorgehen.

⁴⁶⁵ Als vielleicht bekanntestes Beispiel kann die Farbenlehre von Johannes Itten genannt werden. Ittens Farbenlehre baut auf der persönlichen Erfahrung mit der Farbe auf und unterscheidet sich grundsätzlich von den physikalischen Farbsystemen und den systematischen Farbenlehren, welche für den Farbdruck Verwendung fanden. Die Forderung nach persönlicher Erfahrung mit Farbe richtete sich im besonderen an zukünftige Gestalter. Wird diese Vorgehensweise jedoch in eine historische Sichtweise verkehrt, indem postuliert wird, dass Künstler nur verstanden werden könnten, wenn ihre persönliche Erfahrung mit Farbe nachvollzogen werden kann, so fällt die kunsthistorische Deutungsarbeit in die Nähe der mythischen Vorstellungen des kreativen Schaffens grosser Meister. Zu Ittens Farbenlehre: Itten 1961. Zu seiner Rolle als Lehrer vgl. Itten Katalog 1984; Wick 1994. Für Ittens Rolle am Bauhaus vgl. Bauhaus und Itten Katalog 1994. Die Verbreitung von Ittens Farbenlehre ist beachtlich im Vergleich zu anderen Autoren. Ittens *Kunst der Farbe* (Itten 1961) erschien in zahlreichen Auflagen auf über zehn Sprachen. Als Lehrer am Bauhaus, an der Textilfachschule in Krefeld und an der Kunstgewerbeschule in Zürich hatten mehrere Generationen von Gestaltern, Künstlern und auch Kunsthistorikern Zugang zu seiner Farbenlehre.

Obwohl die Handbücher ein breites Angebot an Wissen enthielten, gaben sie keine Antworten auf die konkreten Probleme, mit denen ein Maler während seiner Arbeit konfrontiert war. Zwischen Le Blons, Cawses und Bouviers Palettendiagrammen und dem eigentlichen Mischen der Farben auf der wirklichen Palette lag ein Prozess der Aneignung. Das Aufzeichnen einer Palette im eigenen Notizbuch konnte diese Lücke schliessen.

Sully vertraute auf die Kraft des visuellen Lernens. Als 1873, ein Jahr vor seinem Tod, sein Künstlerhandbuch *Hints to Young Painters* erschien, illustrierte er seinen Text mit einer ganzseitigen Illustration einer Palette (Abb. 75).⁴⁶⁶ Sully hatte seine *Hints* mit Hilfe seiner Notizbücher um 1851 zusammengetragen. Doch fanden sie erst zwanzig Jahre später den Weg in die Hände eines Verlegers.⁴⁶⁷ Sein Handbuch ist eine konzentrierte Sammlung von Wissen zur Porträtmalerei, die er zeit seines Lebens gesammelt hatte. Im Bewusstsein, dass das Lernen mit Hilfe eines Handbuches schwierig war, hielt er die Ausführungen in seinen *Hints* kurz und klar. Der Ausdruck *hints* im Titel deutet an, dass die Konsultation seines Handbuches eine Lernsituation simulierte. Der Meister gab dem Schüler nicht eine ausführliche Anleitung, sondern wertvolle Tipps, die dem Lernenden den Eindruck von Authentizität vermittelten.

⁴⁶⁶ Sully 1873.

⁴⁶⁷ Sully 1965, Vorwort. Sully arbeitete zwischen 1851 bis 1871 mit mindestens zwei Manuskripten, die sich auf *Hints for painting & memorandums* abstützten. Siehe Sully Katalog 2000, p. 75.

Das Konsultieren des Handbuches entsprach dem Arbeiten im Atelier eines Meisters, wo dieser den Schüler bei Bedarf korrigierte und ihm die besten Teile seines Könnens in Form von Tipps weitergab.

Unter diesen Umständen war das Aufzeichnen der Paletten bekannter Meister wichtiger Teil des künstlerischen Aneignungsprozesses. In den Notizbüchern von John Neagle (1799-1865), einem befreundeten Porträtmaler von Thomas Sully, findet sich ein Eintrag mit dem Titel *Palette of Sir Thomas Lawrence*.⁴⁶⁸ Es handelt sich um eine nummerierte Liste der Namen der Pigmente, die Lawrences auf seiner Palette ausgelegt hatte. Neagle ergänzte diese Liste mit Farbtupfern, die er zwischen die Nummern und die Namen der Pigmente setzte. Die eigentlichen Materialproben waren eine Dokumentation der Realität, wofür sprachliche Formulierungen lediglich ein Substitut waren, das nur schon für die Wiedererkennung des ungefähren Farbtönen unzulänglich sein konnte. Die visuelle Information half Neagle, sich der Farben, die Lawrence verwendete, auf seiner eigenen Palette ebenfalls zu bedienen. Durch das Mischen dieser Farbtöne konnte er auch präzise rekonstruieren, welche Halbtöne, Sekundär- und Primärfarben Lawrence verwendete. Die sprachliche Wendung ‚die Palette eines Künstlers‘ beschreibt die individuelle Auswahl seiner

⁴⁶⁸ John Neagle, *Notebooks and Account books, 1824-1861*. Mikrofilme befinden sich in den Archives of American Art, Reels 3656-3657 and P23. Die Originale befinden sich bei der Historical Society of Pennsylvania. Zu John Neagle siehe Torchia 1989; Griffin 1980.

Farben.⁴⁶⁹ Der Unterschied zwischen dieser sprachlichen Wendung und den Notizbucheinträgen von Sully und Neagle ist die Tatsache, dass ihre Einträge auch das tatsächliche Material enthalten. Ein spezifisches Pigment wird auf die direkteste Art zitiert.

Sullys Palettendiagramme hatten im Schnitt die halbe Grösse einer Notizbuchseite von ca. 7,5 x 10 cm. Mindestens ein grösseres Palettendiagramm ist bekannt, das Sully 1838 erstellte und das unter dem Titel *Diagram of Colors Used to Paint the Portrait of Queen Victoria* bekannt ist (Abb. 76). Es misst 12,4 x 19,5 cm und wurde im Gegensatz zu allen anderen bekannten Diagrammen auf einem einzelnen Blatt ausgeführt. Der Aufbau ist grundsätzlich der gleiche, wobei Sully die Beschriftung der ausgelegten Farbtupfer sorgfältiger ausführte als in den Diagrammen seiner Notizbücher. Nach seiner Rückkehr von London nach Philadelphia im Frühjahr 1838 war Sully in ein Gerichtsverfahren verwickelt, weil er zwei identische Porträts der Queen gemalt hatte, ohne seinen Auftraggeber, die Society of the Sons of Saint George, um Erlaubnis gefragt zu haben. Der Künstler hatte die gleiche Absicht wie sein Auftraggeber: Er wollte, dass sein Porträt auf Reise gehe und an verschiedenen Orten der amerikanischen Ostküste zu sehen sei.⁴⁷⁰ Das Palettendiagramm half Sully wahrscheinlich bei der

⁴⁶⁹ Ein sehr interessantes Beispiel eines Künstlerhandbuches neueren Datums, das auf der Analyse verschiedener Paletten basiert, ist Schmid 1948.

⁴⁷⁰ Das Vorhaben, das Bild auf Reisen zu senden, entspricht dem strategisch durchdachten Vorgehen des Typus des Ausstellungskünstlers. Sully konnte

Anfertigung der Kopie. Sie war zudem eine wichtige visuelle Stütze, die es ihm ermöglichte, weitere Kopien anzufertigen, die auf Grund der Wanderausstellung in Auftrag gegeben würden.⁴⁷¹ Das grosse Format des Palettendiagrammes erinnert an diesen für Sully vielleicht wichtigsten Auftrag und an die schwierigen Umstände.⁴⁷²

Neben Thomas Sully und John Neagle notierte sich auch Joshua Shaw (1776-1861) die verwendeten Farben in Form von effektiven Farbproben. Er legte sie jedoch nicht als Palettendiagramm aus.⁴⁷³ Er setzte sie auf die obere Seite eines Blattes in Form rechteckiger Tupfer, fügte Nummern hinzu und erläuterte in einem Text neben und unter den Farbproben, wie und für welchen Zweck er beabsichtigte, die entsprechenden Farben zu verwenden. Die Anordnung der Farben in Form einer Liste und der direkte Bezug eines Kommentars auf die entsprechenden Farbproben liessen malpraktische und farbharmonische Überlegungen, wie sie das Auslegen in Form eines

dieses Verhalten an Vorbildern wie John Singleton Copley oder Benjamin West beobachten. Vgl. Bättschmann 1993; Bättschmann 1997, pp. 29-44, 59-64.

⁴⁷¹ Das Geschäft mit der Porträtmalerei war während der Regierungszeit Queen Victorias im Normalfall das einträglichste Geschäft für einen Maler. Vorbereitet wurde die Entwicklung in London bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert mit Johna Reynolds und Singleton Copley. Vgl. Pointon 1984; Rebera 1996. Generell zur Geschichte des Ausstellungswesen als Geschäft siehe Drechsler 1996.

⁴⁷² Der Geschichte der Entstehung des Porträts von Queen Victoria widmete das Metropolitan Museum of Art 2000/2001 eine Ausstellung zu deren Anlass ein Katalogbuch erschien, das neben einer Besprechung des Gerichtsverfahrens auch den Ausschnitt aus Sullys Tagebuch publizierte während er in London war. Sully Katalog 2000, besonders pp. 36-65 und p. 58. Das Originaltagebuch befindet sich bei der Historical Society of Pennsylvania.

Palettendiagramms zum Ziel hatte, in den Hintergrund treten. Chemische und maltechnische Eigenschaften waren in diesem Fall von Interesse, was eine andere Darstellungsform sinnvoll machte.

Sully bediente sich dieser Darstellungsform ebenfalls. Zwei Blätter eines Skizzenbuches von Sully, das über eine längere Zeitspanne zwischen 1814 und 1838 entstand, zeigen eine Liste von Farben, die drei verschiedene Ebenen der Informationsvermittlung nutzen (Abb. 77).⁴⁷⁴ Auf der linken Seite befinden sich Farbproben, die so aufgetragen wurden, dass ihre Deckungsfähigkeit in einer sorgfältigen Abstufung sichtbar war. Auf der rechten Seite hat Sully in einem Textteil zum einen die Pigmentnamen, zum anderen eine kurze chemische Beschreibung notiert. Als dritte Kategorie folgte die Erwähnung der verschiedenen Motive, für welche die entsprechenden Farben geeignet waren.⁴⁷⁵

Die Zusammenstellung dieser nach Inhalten gegliederten Informationen ist von besonderem Interesse, da Sully die Absicht hatte, ein Handbuch zu publizieren, das den Titel

⁴⁷³ Joshua Shaw's palette, ca. 1820, Mikrofilm in den Archives of American Art, 1 item (on 1 fr. Microfilm), reel P 24 (fr. 88). Original in den Archiven der Historical Society of Pennsylvania.

⁴⁷⁴ Thomas Sully's Sketchbook, Yale Center for British Art, New Haven, B1981.25.2736-B1981.25.2796.

⁴⁷⁵ Weitere Informationen zu diesem unbekannten Manuskriptmaterial wurden zusammengestellt von Elizabeth Stevenson Fairbanks. Vgl. Elizabeth Stevenson Fairbanks, Seminar, June 3, 1985. Eine Kopie ihrer Zusammenstellung befindet sich in den Unterlagen (data files, ohne Signatur) zu Sullys Sketchbook (B1981.25.2736-B1981.25.2796), Yale Center for British Art, New Haven, CT, USA.

Lessons in Landscape Painting tragen sollte.⁴⁷⁶ Diese Aufzeichnungen dokumentieren Sullys Überlegungen auf halbem Weg zwischen seiner Malpraxis im Atelier und seinem beabsichtigten Handbuch. Während seine Notizbücher die Übersetzung seines Wissens aus Beobachtungen und Handbüchern dokumentieren, zeigt Sullys Skizzenbuch den umgekehrten Weg des Wissens, von der praktischen Erfahrung in die Form des Handbuches.

Das wichtigste Modell für Sully waren die venezianischen Maler. Er erwähnt Tizian in seinen Notizbüchern regelmässig. Viele seiner Bemerkungen stützen sich auf Schlüsse, die er durch die genaue Beobachtung ihrer Technik zog. Er stellte fest:

*„Titian and others Venetians are supposed to have painted their skys and distances in distemper and then having varnished them with strong size, finished their pictures in oil colours.“*⁴⁷⁷

Sullys Aussagen sind mit einer Selbstsicherheit verfasst, die seine Notizbücher durchgängig auszeichnet. Es ist ersichtlich, dass sein Interesse an der venezianischen Malerei vor allem ein Interesse an der materiellen Ästhetik der Farbqualität war

⁴⁷⁶ Vgl. die Unterlagen der Nachforschungen von Elizabeth Stevenson Fairbanks. Siehe Anmerkung 475.

⁴⁷⁷ Thomas Sully, Notizbuch *Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196, p. 31.

und weder kompositorische noch ikonographische Probleme im Zentrum standen.

Sully kannte Eastlakes *Materials for a History of Oil Painting*.⁴⁷⁸ Einträge in seinem Notizbuch *Hints for painting & memorandums* von 1850 und 1858 beziehen sich direkt auf diese Publikation.⁴⁷⁹ Sein Interesse an Tizians Farben und Maltechnik sowie seine Verwendung zeitgenössischer Quellen können als Belege eines verbreiteten Misstrauens gegen eine romantisierende Suche nach verlorenen Geheimnissen verstanden werden. In dieser Hinsicht erwies sich das Notizbuch als ideales Medium, das im Sinne eines privaten Gedanken- und Ideenraumes dem Künstler die Möglichkeit zur persönlichen Auseinandersetzung mit zur Verfügung stehenden Quellen bot. Sully nutzte diese Möglichkeit. Die Auflistung von Fakten und deren kontinuierlicher Vergleich mit seinen eigenen Beobachtungen war mindestens so wichtig wie das Konsultieren von Handbüchern oder die Suche nach verlorenen Manuskripten. Anstatt auf die Entdeckung verlorener Geheimnisse zu warten, lenkte Sully sein Interesse auf die Rekonstruktion historischer Maltechniken. Obwohl seine Notizbücher belegen, dass die Faszination für die Technik der Venezianer weit in das 19. Jahrhundert hinein anhielt, ist dieser Teil in seinen *Hints to Young Painters* ausgeblendet. Hier finden sich weder

⁴⁷⁸ Eastlake 1847-69.

⁴⁷⁹ Thomas Sully, Notizbuch *Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196, pp. 35, 41.

Beobachtungen noch historische Angaben zur Maltechnik und den Materialien der Venezianer. Die Notizbücher hatten eine Scharnierstellung. Sie waren der Ort, wo Wissen gesammelt und in beide Richtungen angeeignet, geordnet oder ausgeblendet wurde: vom Künstlerhandbuch in die Malpraxis und umgekehrt.

4.3 Technisches Wissen und künstlerisches Selbstverständnis

Benjamin Robert Haydon (1786-1846) hatte ein Leben lang mit grossem Aufwand versucht, ein Profil als Historienmaler zu erlangen.⁴⁸⁰ Die Kunstgeschichte hat nicht nur seine autobiographischen Dokumente, sondern auch seine frühen Biographen ernst genommen.⁴⁸¹ Der Kampf gegen Vertreter der Royal Academy als etablierte akademische Institution, das häufige Scheitern am erhofften Meisterwerk und schliesslich sein freiwilliges Ableben haben zur Mythenbildung beigetragen.⁴⁸²

Mögen viele Umstände aus Haydons sozialem und familiärem Umfeld sich ungünstig entwickelt haben, so stand seine künstlerische Laufbahn unter guten Vorzeichen. Eines seiner besonderen Privilegien war der Umstand, dass Haydon Zugang hatte zu jenen technischen Notizen, die Sir Joshua Reynolds verschlüsselt in einer Mischung verschiedener Sprachen verfasst hatte und die viele Geheimnisse enthalten, die Reynolds zeit seines Lebens nicht preisgeben wollte.⁴⁸³ Selbst

⁴⁸⁰ Vgl. die zahlreichen Biographien und ähnlichen Publikationen, die über Haydon erschienen sind: Haydon 1876; Taylor 1853; Paston 1905; George 1948; Haydon 1950. Und insbesondere auch die Autobiographie (Haydon 1926), die auf den Tagebüchern beruht. Der Titel der Tagebuchedition *Neglected Genius. The Diaries of Benjamin Robert Haydon* ist bereits ein Hinweis auf die Leseart von Haydons Vermächtnis. Vgl. Haydon 1990. Die Deutung von Haydons Werk läuft Gefahr, seine Bilder immer wieder als Teile eines selbstidentifikatorischen Momentes seiner Kunst zu verstehen. Vgl. Barrell 1992; Haydon Katalog 1996.

⁴⁸¹ Siehe Olney 1952; Peters 1989.

⁴⁸² Siehe Schneemann 1995.

⁴⁸³ Siehe Talley 1986, insb. pp. 57, 58. Vgl. auch Buckley 1984.

seinem wichtigsten Schüler und ersten Biographen James Northcote hatte Reynolds diese vorenthalten. Somit hatte Haydon eine Quelle zur Verfügung, die aus der Sicht des Malers, der mit den praktischen Problemen um Technik und Material täglich konfrontiert war, von grösstem Wert gewesen war.

Während Thomas Sully seine technischen Beobachtungen in einem separaten Notizbuch *Hints for painting & memorandums* aufnahm, notierte sich Haydon mal- und materialtechnische Gedanken und Daten in sein Tagebuch.⁴⁸⁴ Die unregelmässig erscheinenden Einträge von Haydon, die sich über seine gesamten Tagebücher verteilen, verlangen nach einer systematischen Aufarbeitung. Diese wurde 1997/98 an der Universität Northumbria at Newcastle geleistet.⁴⁸⁵ Im Rahmen eines Forschungsprojektes für Restauratoren im zweiten Ausbildungsjahr wurde Haydons Gemälde *Alexander Taming Bucephalus* konservatorisch behandelt.⁴⁸⁶ Da es sich um Konservierungsmassnahmen im Rahmen eines Ausbildungsprojektes handelte, wurde auch das historische und technische Umfeld der Entstehung dieses Gemäldes aufgearbeitet. Als besonders wertvoll erweisen sich für weitere Forschungen die Zusammenstellungen *The Materials of Benjamin Robert Haydon* und

⁴⁸⁴ Siehe Thomas Sully, Notizbuch *Hints for painting & memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196; und Haydon 1960-1990.

⁴⁸⁵ Siehe Padfield 1998.

⁴⁸⁶ Benjamin Robert Haydon, *Alexander Taming Bucephalus*, 1826/1827, Öl auf Leinwand, 196,9 x 155,7 cm, Privatsammlung.

*A List of The Media, Used by Haydon, As Noted in His Diary.*⁴⁸⁷

Die erste der beiden Zusammenstellungen gibt einen Überblick über alle Einträge Haydons in seinem Tagebuch, die spezifische Werkstoffe in Bezug auf die entsprechenden Gemälde enthalten. Die zweite Zusammenstellung zeigt in Tabellenform alle Bindemittel und die Anzahl der jeweiligen Erwähnungen in Haydons Tagebuch. Während für die Restauratoren eine solche Kompilation für die Rekonstruktion der Maltechnik und im Besonderen für die Verwendung von Firnissen im Hinblick auf die Konservierung des Gemäldes von Bedeutung ist, geben sie für den Kunsthistoriker den Blick frei auf eine Quelleninformation, die nur allzu schnell überlesen wird. Der Umstand, dass Restaurierungsberichte im Normalfall nicht publiziert werden, ist somit nicht nur ein Problem der Restaurierung. Auch die Kunstgeschichte hätte ein vitales Interesse, sich den Zugang zu diesen Informationen zu sichern.

Haydons Einträge seine Werkstoffe betreffend zeichnen sich durch fünf Charakteristika aus. Sie benennen die verwendeten Pigmente präzise; sie beziehen sich häufig auf Gemälde, die lange vor dem Eintrag fertiggestellt wurden; sie nennen Angaben zum Käufer des Gemäldes; sie bezeichnen teilweise den Ort, wo die Farbe eingekauft wurde, und sie beschreiben das konkrete Vorgehen in einzelnen Arbeitsprozessen. Die Genauigkeit der Angaben lässt es unwahrscheinlich erscheinen,

⁴⁸⁷ Vgl. Padfield 1998, 10.1 Appendixes, 10.1 *The Materials of Benjamin Robert Haydon*, pp. 134-142 und Table 14, *A list of the Media, used by*

dass Haydon seine Notizen mit der Absicht verfasste, für die Nachwelt von Nutzen zu sein. Somit unterscheiden sie sich auch diesbezüglich von Sullys *Hints*, die mit der Absicht verfasst wurden, zu einem späteren Zeitpunkt, wenn auch um- und aufgearbeitet, in Form eines Handbuches zu erscheinen.⁴⁸⁸

Am 5. April 1840 notierte Haydon, dass er für sein erstes Bild *Joseph and Mary Resting on the Road to Egypt* Öl als Bindemittel verwendet habe, mit Ausnahme der Kleidung bei Josephs Knie, wofür er ein Produkt eines Farbenmannes verwendet habe, das den Namen *Rembrandt paste* trug. Haydon bezeichnete es als „trash, invented by a colourman, that cracked [...]“.⁴⁸⁹ Zum Gemälde *The Raising of Lazarus* schrieb Haydon zwischen dem 30. Juli 1822 und dem 11. Februar 1823 sechs verschiedene Einträge.⁴⁹⁰ Die ersten beiden sowie der fünfte und sechste Eintrag betreffen die Lasur, im dritten erwähnte Haydon, dass er das Bild neu bespannt habe, und im vierten Eintrag notierte er sich, dass er den *umber & white ground* nochmals mit den gleichen Farben behandelt habe. Diese

Haydon, as noted in his Diary, p. 121.

⁴⁸⁸ Siehe Vorwort Sully 1965 und Vorwort Sully 1873.

⁴⁸⁹ Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 619.

⁴⁹⁰ Der Wortlaut dieser Einträge ist: „1822, July 30: 'Finished the back by dark glazing over lighter preparation.' 1822, September 13: 'Glazed over dark preparation & painted into the glaze.' 1822, October 27 and 28: 'Picture restretched'. 1822, November 20: '... scumbling umber & white on an umber & white ground.' 1823, Feb. 10: 'I began to glaze today, & got over St. John, Martha, the Jews, Pharisees, & St. Peter, & Mary's head, with Pitcher.' 1823, Feb 11: 'Glazed the drapery of Christ, with crimson madder ... Toned & cooled the background, black over green, & then asphaltum worked in with tones of lake & brown pink.'“ Zusammengefasst in Padfield 1998, Appendix 10.1: *The Materials of Benjamin Robert Haydon*, pp. 134-142. Die Einträge finden sich in der Reihenfolge der Aufzählung in Haydon 1960-1990, Bd. 2, pp. 371, 379-380, 386, 389, 401.

Serie von Einträgen in regelmässigen Abständen zeigt, dass Haydon wichtige technische Arbeitsschritte notierte. Er vermied dabei eine Zusammenstellung wahlloser Probleme und Gedanken und konzentrierte sich auf das Problem des Lasierens, das von besonderer Bedeutung war für die Präsentation des Werkes.⁴⁹¹ Es war dieser Arbeitsprozess, der den Farben ihren Glanz, ihre Tiefe und ihre Leuchtkraft gab und über deren Zusammensetzung und Anwendung insbesondere bei der Betrachtung venezianischer Gemälde zu vielerlei Spekulationen Anlass gab. Über siebzehn Jahre später, am 5. April 1840, findet sich dann eine weitere Notiz zu *The Raising of Lazarus* in Haydons Diaries: „Lazarus, Pantheon, entirely oil [...]“.⁴⁹² Dieser Eintrag dürfte im Kontext einer Restaurierung gestanden haben.

Haydons technische Notizen reihen sich in seine Bemühungen ein, als Historienmaler Anerkennung zu finden. Sowie die Historienmalerei eine sorgfältige Auswahl des Themas und der Komposition verlangte, so war auch die Verwendung einer stabilen Maltechnik von grosser Bedeutung und im Sinne einer Wiederbelebung der Malerei der alten Meister.⁴⁹³ Einmal gemachte Fehler sollten sich nicht wiederholen. Die Menge der gemalten Bilder war für Haydon dabei weniger wichtig als das technische Gedächtnis und die Selbstverständlichkeit, ein Bild

⁴⁹¹ Zur Lasurmalerei siehe Wehlte 2000, pp. 218, 83, 121, 346, 373, 393, 346, 477. Brachert 2001, pp. 151, 152.

⁴⁹² Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 619. Vgl. auch Padfield 1998, p. 135.

⁴⁹³ 1847-69 erschien Eastlakes *Materials for a History of Oil Painting*. Eastlake legte an zahlreichen Beispielen überzeugend dar, wie sich die

aus Zwecken der Restaurierung oder Reinigung für einige Zeit ins Atelier zurückzunehmen. Das Gedächtnis des Malers war dabei gefordert. Je mehr und besser er sich der ehemals verwendeten Technik erinnerte, desto einfacher konnte er diese Arbeit ausführen. Zudem erkannte er seinen eigenen Fortschritt. In diesem Sinne aufgebaute Notizen in einem Tagebuch waren Teil einer Strategie, die zur Erreichung der Idealvorstellung des vollendeten Meisterwerks ebenso benötigt wurden, wie eine überzeugende Komposition und ein packender Ausdruck. In diesem Sinne müssen die zahlreichen Einträge gesehen werden, die erst in der Zusammenstellung von Padfield ihren serienartigen Charakter zeigen und die Absicht Haydons offen legen.⁴⁹⁴

Haydons Einträge, einzelne Gemälde betreffend, variieren in ihrer Dichte. Detailliert dokumentiert ist die Entstehung von *Christ Blessing Little Children*. Der erste Eintrag machte Haydon am 8. Juni 1838. Er hielt fest, dass er den Untergrund mit Öl behandelt hatte und äusserte die Meinung, dass diese Methode sicherer sei als die Verwendung von Reynolds' Wachs.⁴⁹⁵ Auch Jahre nach der ersten Benützung von Reynolds' *Notebook* war diese Quelle für Haydon noch ein Referenzpunkt. Sein

Geschichte der Malerei und ihrer Motive mit den Maltechniken und den entsprechenden Werkstoffen verknüpfen lässt. Siehe Eastlake 1847-69.

⁴⁹⁴ Padfield 1998, Appendixes, 10.1 *The Materials of Benjamin Robert Haydon*, pp. 134-142.

⁴⁹⁵ Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 488.

Eintrag weist jedoch auf eine bewusste Loslösung von seinem Vorbild hin.⁴⁹⁶

Der nächste Eintrag erfolgte beinahe auf den Tag genau drei Monate später, am 7. September 1838, und verrät die Ambitionen Haydons.⁴⁹⁷ Er berichtete von einer dem Leser nicht bekannten Gelegenheit, wo er sein Bild mit den besten Werken Anthony Vandykes (1599-1641) und Bartolomé Esteban Murillos (1617-1682) vergleichen konnte. Dabei stellte er fest, dass der Grauton von Murillos Hintergrund ein Schwarzblau war und den Hintergrund seines eigenen Bildes übertraf. Er liess sich unverzüglich ein Schwarzblau bringen und war äusserst zufrieden mit seinen Verbesserungen.⁴⁹⁸ Haydon hatte den Anspruch, mit den Werken der grossen Meister verglichen zu werden. Die Kritik am eigenen Werk reduzierte er auf die Farbe des Hintergrundes und auf die Verfügbarkeit des entsprechenden Malmaterials. Dieser Eintrag zeigt, dass Haydon den Stellenwert und die Verfügbarkeit der Pigmente direkt mit der ästhetischen Wirkung in Verbindung brachte. Nicht der Vergleich künstlerischer Fähigkeiten wie Komposition, Zeichnung oder technische Virtuosität waren seine Kriterien,

⁴⁹⁶ Die kritische Bemerkung zum sogenannten Reynolds Wachs unterstrich Haydon mit den Worten: 'In one of his (Reynolds) heads he said, 'This cracked, per causa it cracked -ditto St. John.' Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 488.

⁴⁹⁷ Haydon 1960-1990, Bd. 4, pp. 520, 521.

⁴⁹⁸ Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 521. Der Originaltext lautet: „I placed my Picture by one of the finest Vandyke's and Murillo's in the World. What a lesson; the Grey tone of Murillo's background was blue black. I sent away immediately for blue black, seeing the superiority over my own; before one my background was done, & at 40 feet such an improvement is not to be described. I raised Christ's knee & thigh, [...]“.

sondern die Anwendung des richtigen Pigmentes. Auch die weiteren Einträge zu *Christ Blessing Little Children* konzentrieren sich auf materialtechnische Überlegungen. Am 12. September notierte Haydon, dass er die blaue Kleidung mit Ultramarin lasiert habe und dass er dabei auch ein selbst gekochtes Öl und ein *mastic* eines Farbenmannes namens Brown verwendet habe.⁴⁹⁹ Seine Einträge waren präzise und erleichterten eine spätere Überarbeitung, Reinigung oder Restaurierung des Gemäldes.⁵⁰⁰ Diese Absicht Haydons wird offenkundig in jenen zahlreichen Tagebuchbemerkungen zu den einzelnen Gemälden, die Jahre nach der Fertigstellung eines solchen Gemäldes gemacht wurden. Der letzte Eintrag zu *Christ Blessing Little Children* folgte fast zwei Jahre nachdem Haydon das Gemälde beendet hatte.⁵⁰¹ Ebenso finden sich zu zahlreichen anderen Gemälden Einträge, die erst Jahre nach der Fertigstellung erfolgten.⁵⁰² Der ausführlichste Eintrag zu *Christ Blessing Little Children* erfolgte am 17. September 1838. Haydon mass dem Alter der Materialien einen wichtigen Stellenwert bei. Er schrieb:

⁴⁹⁹ *Mastic* ist ein Harz, der seit langem in Europa bekannt ist und von der auf den griechischen Inseln heimischen Mastixpistazie stammt. Für die genaue Verwendung siehe Kühn 1984, p. 49. Für die ausführliche Quellenlage siehe auch Brachert 2001, p. 162. Gage 1964.

⁵⁰⁰ Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 521. „Glazed the blue drapery with ultramarine (preparation white & black) glazed it with equal proportions of my own boiled oil & Brown's mastic - oil alone won't do.“

⁵⁰¹ Vgl. den Eintrag vom 21. August 1838. Haydon 1960-1990, Bd. 4, pp. 513, 514.

„Glazed Christ's drapery - with lake & asphaltum & Raw Sienna (a superb Color if properly managed). The whole was successfully done. The drapery was painted entirely with Raw linseed oil 22 years old, and glazed with Margylp made of this same oil (boiled with an ounce, I believe, (I forget the exact quantities without reference.) of sugar of lead & a pint of water, to 2 Quarts of oil boiled 8 hours - and mastic varnish; so the material is entirely simple. Sir Humphrey Davy says oils become Varnishes in the course of time. I think mine is now an absolute Varnish - it was made in 1816, at the Garrett Mills, Wandsworth, cold drawn by one blow of the Iron, whereas the seed is generally squeezed by hot Irons, & by several blows. The superiority of the former plan is palpable & the oil pure, of course.“⁵⁰³

Je länger die Öle gelagert wurden, desto besser ihre Qualität.⁵⁰⁴ Dem Reifeprozess des Materials kam eine mythische Dimension zu, deren Glaubwürdigkeit Haydon mit genauen Angaben stützte. Dass er sich dabei an eine Mengenangabe nicht mehr erinnerte, wertet seine Glaubwürdigkeit nicht ab, sondern unterstreicht seine präzise Arbeitsweise. Der Eintrag lässt offen, wo und wie Haydon seine genauen Angaben und Rezepte, wenn überhaupt, notierte und aufbewahrte. Die Idee des Ateliergeheimnisses blieb gewahrt.

⁵⁰² Siehe Padfield 1998, 10.1 Appendixes, 10.1 The Materials of Benjamin Robert Haydon, pp. 134-142.

⁵⁰³ Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 523.

⁵⁰⁴ Kühn/Roosen-Runge/Straub/Koller 1984, pp. 45-54 (mit weiterführenden Literaturangaben). Siehe dazu die ausführlichen Kommentare zu den

Die Form des Tagebuches gab Haydon grundsätzlich die Möglichkeit, seine Eindrücke und Beobachtungen frei zu formulieren. Daraus jedoch eine absolute Authentizität seiner Gedanken abzuleiten, hiesse die spezifischen Eigenschaften dieser Quellengattung unkritisch zu akzeptieren. Robert A. Fothergill hat in einer ausführlichen Studie mit dem Titel *Private Chronicles. A Study of English Diaries* die grundlegenden Prämissen herausgearbeitet, die das Tagebuch als Form schriftlicher Aufzeichnung kennzeichnen.⁵⁰⁵ Anhand einer Auswahl exemplarischer Beispiele strukturierte Fothergill den Quellentyp des Tagebuches.⁵⁰⁶ Seine Kategorien waren die *Historical Perspectives*, *The Diary as Literature* und *Motive and Manner*. Die untersuchten Beispiele versah er mit groben Bündeln von Kriterien: *Style, Tone, and Self-Projection*; *Ego and Ideal* und *Forms of Serial Autobiography*.⁵⁰⁷ Als erstes und herausragendes Beispiel der letzten Kategorie besprach er die Tagebücher von Benjamin Robert Haydon. Fothergill legte anhand einer an der Chronologie von Haydons Tagebuch orientierten Argumentation dar, inwiefern Haydon unterschiedliche Identitäten konstruierte, die nicht selten an Modellen historischer Helden und Persönlichkeiten orientiert waren.⁵⁰⁸ Dabei ist Haydons Fähigkeit zu melodramatischen Effekten und

einzelnen Ölen in Brachert 2001, pp. 178-180 und die Kategorie Öle auf der mit dem Buch mitgelieferten CD-Rom.

⁵⁰⁵ Fothergill 1974.

⁵⁰⁶ Fothergill 1974, pp. 1-3.

⁵⁰⁷ Fothergill 1974, vgl. Inhaltsverzeichnis.

⁵⁰⁸ Fothergill 1974, pp. 152-164.

zur Beschreibung geistiger Bilder von ausserordentlicher Kraft. Die abscheuliche Faszination für Napoleon kommt beispielsweise in einem kurzen Abschnitt in prägnanter Weise zum Ausdruck.⁵⁰⁹ Haydon geht dabei von einem fiktiven Leser aus, dem die Übertragung verschiedener historischer Rollenmodelle auf Haydon überlassen wird. Während in der Fachliteratur der introspektive Prozess des Tagebuchschreibens als eine Methode der Selbstdefinition beschrieben wird, so ist im Falle Haydons von Bedeutung, dass seine stark von autobiographischen Zügen getragenen Tagebücher von mal- und materialtechnischen Notizen begleitet sind.⁵¹⁰

Bezüglich der Tagebucheinträge Haydons können zwei verschiedene Motivationsmuster unterschieden werden. Zum einen der Wunsch, eine fortschreitende, sich entwickelnde Autobiographie zu schreiben, die schliesslich als Grundlage einer stark nach aussen gerichteten Identitätsbildung angelegt war und in Haydons Versuch des Verfassens einer eigenen Autobiographie ihre logische Fortsetzung fand;⁵¹¹ zum anderen das Bestreben, maltechnische und werkstoffkundliche Angaben im Sinne eines Rezept- oder Werkstattbuches festzuhalten, das zur klareren Orientierung ebenfalls einer chronologischen Ordnung bedurfte. Während die Einträge, welche die Persönlichkeit

⁵⁰⁹ Haydon 1960-1990, Bd. 5, p. 369. Vgl. Fothergill 1974, p. 157.

⁵¹⁰ Vgl. Rose Wilde, *Chronicling Life: the personal diary and conceptions of self and history*, Internetartikel, p. 2, <http://www.onlnet.rice.edu>; auch Mallon 1986.

⁵¹¹ Siehe Fothergill 1974, pp. 152-203, insb. pp. 152-164. Vgl. Haydon 1926; Haydon 1950.

Haydons und die Beziehung zu ihrem Umfeld anbelangten, dem Aufbau einer Identität als Künstler dienlich waren, richteten sich die technischen Einträge auf die Formung eines künstlerischen Selbstverständnisses, das Haydon nicht als öffentliche, sondern als private Person betraf.

Das Tagebuch nimmt als Literaturgattung eine besondere Stellung ein. Es steht näher an der Tradition mündlicher Überlieferung und ist dennoch den Bedingungen der Schrift unterworfen. Der Vorgang des Schreibens strukturiert den Ablauf der Gedanken oder den Verlauf eines Diskurses. Dabei ist von Bedeutung, dass seit Plato das schriftliche Festhalten von Daten und Geschehnissen nicht *a priori* positiv gewertet wird. Walter J. Ong legte dar, inwiefern Schreiben in der Antike als unmenschlich angesehen wurde, weil es als Vorgang betrachtet wurde, der ausserhalb des Gedächtnisses zu etablieren versuchte, was eigentlich ins Gedächtnis gehöre.⁵¹² Das Besondere an der literarischen Gattung des Tagebuches ist der Umstand, dass der Weg vom Gedächtnis zum endgültigen Dokument der kürzest mögliche ist. Es gibt im Normalfall keine Redaktion und der einmal geschriebene Text bleibt unverändert, weshalb dem Tagebuch ein hoher Wert an Authentizität zugeschrieben wird. Es geht jedoch zu schnell vergessen, dass auch der Tagebuchautor für ein, wenn auch fiktives, Publikum schreibt.⁵¹³

⁵¹² Ong 1982.

⁵¹³ Siehe Fothergill 1974, pp. 64-94.

Haydons Einträge verraten eine Zufriedenheit mit der eigenen Arbeit, die im Gegensatz zu seiner Rezeption als verzweifelter und zum Selbstmord getriebener Künstler steht. Seine Einträge tragen dieser sehr persönlichen Funktion des Tagebuchs Rechnung. Sie sind nicht emotionslose technische Notizen, wie dies bei Sullys *Hints for painting & memorandums* weitgehend der Fall ist, sondern sie reihen sich nahtlos ein in Haydons autobiographisches Tagebuch, das alle Elemente dieses Genres, von Aufzeichnungen persönlichen Versagens bis zur Freude an öffentlicher Anerkennung enthält. Zu *Alexander's Combat with the Lion* schrieb Haydon am 4. November 1843, dass er *gloriously* gearbeitet habe. Dem optimistischen Einstieg in diesen Eintrag folgt eine genaue Beschreibung der Arbeitsweise. Haydon sagte, wie und wann er welchen Arbeitsschritt ausführte. Dies unterscheidet diesen Eintrag von der Vielzahl jener Einträge, wo er insbesondere die verwendeten Materialien notierte.⁵¹⁴ Der feine Unterschied liegt in der Verwendung verbaler Konstruktionen, die den Eintrag weniger technisch erscheinen lassen, sondern ihm den

⁵¹⁴ Der Eintrag vom 4. November 1843 lautet: „Worked gloriously & put in & nearly completed leg, thigh, & foot of Alexander. First, the flesh had been prepared, with light red, white, ultramarine, & Indian lake. This was hard, so I set my palette in oil, dabbled it over, with old oil & mastic, to give a gummy drag to the brush, laid in the high lights, Naples yellow & white, then each side Dutch Vermilion & white, & then approached the Shadow with ultramarine & white, & glazing the Shadows with Lake & Vandyke brown, cleared them with Chinese Vermilion. I laid all this in, with a good body, & then with a flat sable softened & united without muddling. The reflections I touched in with orpiment & Naples yellow & cooled. By dappling your palette over with a gummy oil or wax, or any thing glutinous, & mixing your tints in pure old oil, you get sufficient impasto without danger, by mere spreading on the palette-as you work - without danger. [...]“. Haydon 1960-1990, p. 324.

Charakter einer Anleitung verleihen. Haydons Stil näherte sich jenem der Handbücher an. Während der erste Teil des Eintrages noch in der Ich-Form geschrieben wurde, formulierte Haydon den letzten Satz allgemeiner:

*„By dappling your palette over with a gummy oil or wax, or any thing glutinous, & mixing your tints in pure old oil, you get sufficient impasto without danger, by mere spreading on the palette - as you work - without danger.“*⁵¹⁵

In diesem Eintrag glitt Haydon von der Nabelschau der eigenen Arbeitsweise in Richtung Anleitung für einen fiktiven Leser, der in diesem Fall sowohl Künstler wie auch Amateur hätte sein können.

Diesbezüglich geben Haydons Tagebucheinträge auch einen Einblick in die Sprache der Künstler, wie sie in Ateliers zur Verständigung über mal- und materialtechnische Probleme verwendet wurde. Haydons Gewohnheit, den Leser immer wieder direkt anzusprechen, verstärkte den Eindruck, als stehe man bei Haydon im Atelier und der Künstler würde einem gerade erläutern, an welchem Gemälde er arbeite. Es sind diese Momente der spontanen Beschreibung, die im Normalfall der mündlichen Überlieferung vorbehalten sind.⁵¹⁶ Sie machen

⁵¹⁵ Haydon 1960-1990, Bd. 4, pp. 324, 225; Padfield 1998, p. 200.

⁵¹⁶ Prägnante Beispiele sind die Einträge zu *The Death of Eucles*, die vom 27. Februar, 31. Mai, 27. März 1827 und 13. Februar 1827 stammen. Die Einträge lauten: 27. Februar 1827: „Never in rubbing in use a darker tint than raw umber, supposing you use a white ground, because you can

Haydons Einträge zu Belegen, die aufzeigen und erfahrbar machen, wie der Informationsaustausch zwischen Künstlern sich im Alltag gestaltete. Es wird ersichtlich, dass Haydon einen Teil seines künstlerischen Selbstverständnisses über die Anwendung seines technischen Wissens und über die ihm spezifische Sprache konstruierte und legitimierte. Kleine Freuden oder Ärgernisse über die Mischung eines Öles oder die Anwendung einer richtigen Grundierung wurden zu Momenten existentieller Behauptung oder Bedrohung. Der Alltag im Atelier fernab vom Ausstellungs- und Akademiebetrieb hat seinen Anteil an der Konstruktion künstlerischer Identität, ebenso wie der Schritt in die Öffentlichkeit. In die gleiche Richtung zielen jene Einträge, wo Haydon sein eigenes Schaffen mit den Grossen der Geschichte vergleicht. Bei einem Besuch bei Lord Egerton während der Arbeiten zu *Cassandra Predicting the Murder of Agamemnon* kommen diese persönlichen Züge zum Vorschein. Durch Beobachtung und Vergleich gewann Haydon sein eigenes Selbstverständnis. Nicht die Diskussion des Inhalts oder der Komposition war zentral, sondern die Qualität der

proceed over that & make it darker, without being heavy." 31. Mai 1827: "Hard at work on the drapery Indian Red & White with Lake is heavy; touch in the light with Vermilion & White, and the heaviness of Indian Red be-comes toned by contrast, while the Vermilion brightens the whole. Then when dry, touch in the Shadows with Indian Lake, when dry." 27. März 1827: "The red cap - gum, mastick, & oil (drying). The back - fat oil only. The blue drapery - also. The orpiment drapery - gum, mastick, & oil (drying). (The figure who starts to support Eucles)." Februar 1827 "Finished Eucles. Glazed it with margylp, equal parts of brown drying oil & varnish (mastick) at least ten years old, with a sixteenth of gold size. [...] I cooled the back ground with black. Nothing could exceed its exquisite coolness. I then enriched the foreground with yellow lake & asphaltum, dashed ultramarine on the blue, with a tinge of Indian Lake, and embrowned the whole Picture, diminishing the tone as I approached

technischen Ausführung. Am 30. Mai 1835 notierte er sich anlässlich des erwähnten Besuches bei Lord Egerton, dass er dessen Tizian während einer Stunde studierte. Haydons Notizen verraten insbesondere sein Interesse am Zustand der Gemälde sowie an den restauratorischen Eingriffen.⁵¹⁷ Tizian lobte er, ein Madonnenbild von Guido Reni empfand er jedoch als ölig. Der letzte Satz des Tagebucheintrags bezog sich auf diese Feststellung und gewann durch die Präsenz von Sir George Beaumont an Bedeutung: „Sir George & I have spent hours over these divine works. I went over Cassandra & looked into my own flesh. It looked oily, but less than Guido's.“⁵¹⁸

Die Kenntnisse der künstlerischen Werkstoffe und der Maltechniken muss als entscheidende Kategorie künstlerischer Selbstwahrnehmung betrachtet werden. Erst unter diesem Aspekt ist es möglich, diese Kategorie aus ihrer Isolation zu

the light. I think it looks rich & well.“ Haydon 1960-1990, Bd. 3, pp. 182-188.

⁵¹⁷ Der Tagebucheintrag vom 30. Mai 1835 lautet: „Went to Lord Egerton's & studied the Titians. They are a leetle thrown out of harmony by cleaning. The flesh is lighter & the shadows by comparison darker. Beautiful productions! I studied them for an hour. The Actaeon is best preserved. What tenderness, what verve, what clearness! All other pictures look oily and Guido's Virgin looked absolutely leaden. There is always this crisp look in Titians and Venetians.“ Haydon 1960-1990, Bd. 4, p. 287.

befreien und sie nicht als bloße Voraussetzung für
künstlerisches Schaffen anzusehen, sondern als Faktor des
selbstdefinitorischen Diskurses in die
Kunstgeschichtsschreibung zu integrieren.

⁵¹⁸ Haydon 1960-1990, Bd. 4, pp. 287, 288.

5. Kunstgeschichte im Handbuch

5.1 Die Entstehung einer literarischen Gattung

Die Kunstgeschichte schenkt den Handbüchern für Künstler und Amateure wenig Beachtung. Sie dienen nur dann als Quellen, wenn sie Aufschlüsse versprechen, die in direktem Zusammenhang mit biographischen oder kunsttheoretischen Erkenntnisinteressen stehen. Dies ist aus methodischer Sicht unverständlich, da in den Handbüchern seit dem späten 18. Jahrhundert materialtechnische Ausführungen in einen historischen Kontext eingebunden waren. Dabei dienten die Künstlerbiographie und die Besprechung vorbildlicher Werke als die wichtigsten Instrumente. Für die Geschichte der Kunstgeschichte lässt sich dabei eine leere Seite aufschlagen: Ich werde im Folgenden der Frage nachgehen, inwiefern die Geschichte der Kunst in den Handbüchern vermittelt und reflektiert wurde. Den Gründen, warum die Handbücher für Künstler und Amateure sich im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht zu einer anerkannten kunsthistorischen Literaturgattung entwickelten, wie dies mit der Künstlerbiographie oder dem Sammlungskatalog geschah, wird besondere Beachtung geschenkt.⁵¹⁹

⁵¹⁹ Zur Erfolgsgeschichte der Literaturgattung der Biographie vgl. Casper 1992. In England brachte die viktorianische Gesellschaft dem Leben ihrer Künstler und deren Familien ein stark wachsendes Interesse entgegen. Vgl. Codell 1996. Die Konstruktion der Künstlerbiographie war auch im 20. Jahrhundert noch Gegenstand der Literatur. Als Fallbeispiel sei auf die Künstlerin Artemisia Gentileschi verwiesen. Siehe Benedetti 1999.

Die Gattung des Handbuches hatte im Geheimnisbuch ein markantes Vorläufermodell.⁵²⁰ Der Inhalt der Geheimnisbücher war äusserst vielfältig. Sie waren für den alltäglichen Hausgebrauch wie auch für die Ausübung unzähliger beruflicher Tätigkeiten von grossem Nutzen. Über die Herstellung von Heilmitteln, Farben und Lacken bis hin zu Aphrodisiaka reichte das Spektrum, wobei die Herstellung von Pigmenten einen wesentlichen Teil ausmachte. Es sind die ausgefallenen und Wunderwirkungen versprechenden Rezepte, welche die Aura dieser Literaturgattung begründeten. Die Form der Geheimnisbücher entsprach der Auflistung von Rezepten, die häufig in Paragraphen aufgeteilt waren. Jeder Paragraph bildete eine Einheit, die unabhängig von den anderen Paragraphen nachgeschlagen und konsultiert werden konnte. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden Geheimnisbücher vereinzelt ohne Inhaltsverzeichnis gedruckt, was die Orientierung erschwerte und somit den Gebrauch als Nachschlagewerke stark einschränkte. Häufig jedoch wurden Inhaltsverzeichnisse erarbeitet, die den Charakter eines Index hatten. Nicht gewährleistet war die inhaltliche oder gar kritische

Zur Rolle der Biographie in der allgemeinen Konstruktion des Künstlers vgl. Soussloff 1997. Betreffend die Geschichte des Kataloges vgl. Ross 2000 und den Eintrag des gleichen Autors im Dictionary of Art. Ross 1996. Vgl. auch Guercio 1995, insb. pp. 150-166; McAllister Johnson, insb. pp. 272-276.

⁵²⁰ In der deutschen Literatur finden sich sowohl der Begriff des Geheimnisbuches wie auch die Begriffe des Rezeptbuches und des Wunderbuches. Auf Englisch ist die Bezeichnung *Book of Secrets* am häufigsten anzutreffen. In der vorliegenden Arbeit wird die dem englischen Sprachgebrauch näher stehende Bezeichnung des Geheimnisbuches verwendet, um die Betonung der wunderlichen Welt der Geheimnisse

Verknüpfung der einzelnen Paragraphen. Diese konnten verschiedene, teilweise sich sogar widersprechende Rezepte zur Herstellung des gleichen Stoffes enthalten.⁵²¹

Die Bedeutung dieser Literaturgattung für die Erforschung der Technik und der Materialien der Malerei wurde von Ann Massing insbesondere für Frankreich erforscht.⁵²² Wenig Beachtung fand hingegen die Entwicklung dieser Literaturgattung hin zu den Enzyklopädien und den Traktaten.⁵²³ In seiner umfangreichen und wegweisenden Untersuchung *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* diskutierte William Eamon die Literaturgattung der Geheimnisbücher in ihrem sozialen und kulturhistorischen Kontext.⁵²⁴ Eamon konzentrierte sich auf das ausgehende Mittelalter, die Renaissance und im Besonderen auf das 16. Jahrhundert, als im Zuge der aufblühenden und sich technisch verbessernden Buchdruckerei die Publikation der Geheimnisbücher ihren Höhepunkt erfuhr.⁵²⁵

aufrechtzuerhalten, welche die englische Bezeichnung impliziert. Siehe Schiessl 1989, pp. 11-57, 65-74.

⁵²¹ Vgl. beispielsweise Piemontois 1657; Anonym 1769; Anonym 1776.

⁵²² Massing 1995. Für den deutschsprachigen Raum vgl. Schiessl 1989.

⁵²³ Vgl. Becq 1991. In diesen Kolloquiumsakten findet sich weder eine Sektion noch ein Beitrag, der die literarische Gattung der Enzyklopedie betreffend ihrer Verwurzelungen und Verwandtschaften mit anderen Literaturgattungen untersucht. Am interessantesten ist diesbezüglich der Beitrag von Jean Céard zur Stellung der Enzyklopedie in der Renaissance. Céard 1991.

⁵²⁴ Eamon 1994. Wichtige bibliographische Hinweise gab John Ferguson. Ferguson 1885-1896. Vgl. dazu Eamon 1994, p. 5.

⁵²⁵ Die Rolle als populäre Literaturgattung zu Beginn der Industrialisierung im 18. Jahrhundert wäre von grossem Interesse für die Forschung. Vgl. Eamon 1994, p. 357.

Die ersten Geheimnisbücher wurden in Frankreich und Italien gedruckt. Lange Zeit zirkulierten noch zahlreiche Manuskripte, die für weitere Abschriften zur Verfügung standen.⁵²⁶ Eine der bekanntesten Publikationen ist *Les secrets du seigneur Alexis Piemontois*,⁵²⁷ die seit der Erstausgabe 1555 in unzähligen weiteren Auflagen und Übersetzungen erschienen ist.⁵²⁸ Es handelt sich um eine Übersetzung aus dem Italienischen, die neben Rezepten für Heilmittel gegen Krankheiten, für Wunden und bei Unfälle auch Anleitungen zur Herstellung von Duftwassern, Pigmenten und anderen Substanzen enthielt. Das Sinnbild auf der Titelseite der Ausgabe von 1657 zeugt von der Aura und den Erwartungen, die an die Geheimnisbücher gestellt wurden (Abb. 78).⁵²⁹ Die Darstellung zeigt eine Figur, deren linke Hand an einen grossen, schweren Quader festgebunden ist. Der rechte Arm wird von zwei Flügeln, die mit den Handgelenken verwachsen sind, nach oben gezogen. Das Gesicht der Figur zeigt über diesen Vorfall einen Ausdruck schreckhafter Überraschung. Dieses Motiv verdeutlicht die Sehnsucht nach der Überwindung menschlicher Existenzbedingungen mit Hilfe

⁵²⁶ Für eine Liste italienischer Geheimnisbücher vgl. Appendix: *Secreti Italiani: Italian Booklets of Secrets*, ca. 1520-1643, in: Eamon 1994, p. 361-365.

⁵²⁷ Hier mit Bezug auf *Piemontois* 1657.

⁵²⁸ *Piemontese* 1555. *Piemontois* 1657. Die *Secreti* von Alessio Piemontese erschienen zwischen 1555-1699 in 9 Sprachen in insgesamt 104 Auflagen, wobei alleine 28 französische und 24 italienische Auflagen nachgewiesen werden konnten. Eine tabellarische Aufstellung findet sich in Eamon 1994, p. 252. Vgl. auch Massing 1998.

⁵²⁹ *Piemontois* 1657. Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der *Bibliothèque Universitaire et Populaire de la ville de Neuchâtel*.

alchemistischer Rezepte, die Hoffnung auf Heilung weckten und Unmögliches möglich machen sollten.⁵³⁰

Bei Alexis Piemontois ist ersichtlich, dass die Farbe, die Kenntnis ihrer Herstellung und ihrer Anwendung auch im Alltag eine Rolle spielte.⁵³¹ Die verschiedenen Rezepte sind nicht klassifiziert. Dies hat zur Folge, dass sie keiner offensichtlichen Hierarchie unterliegen und gerade wegen ihrer Vermischung mit anderen Gebieten die Aura des Unbekannten und des Geheimnisvollen an sich binden. Es gilt dabei in Erinnerung zu rufen, dass die Eigenschaften und Wirkungen der verschiedenen Stoffe nicht logisch erklärbar und kategorisierbar waren im Sinne der heutigen Chemie.⁵³²

1669 publizierte Alexander Browne *Ars Pictoria: Or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning and Etching*.⁵³³ Diese Schrift ist eine Kompilation aus verschiedenen italienischen, deutschen und niederländischen Quellen, wobei insbesondere Giovanni Paolo Lomazzos *Tempio della Pittura* für die Einteilung des Kapitels *The Definition of Painting* gemäss den Planeten unseres Sonnensystems Modell gestanden hat.⁵³⁴ Browne blieb in den Kapiteln über das Zeichnen und über die Malerei auf der kunsttheoretischen Ebene. Praktische

⁵³⁰ Es handelt sich um das bekannte Emblem mit dem Motto der Armut, die den höheren Gedanken im Wege steht. Siehe Daly 1985, Emblem 121.

⁵³¹ Er bot dem Leser und der Leserin unter anderen Rezepte zur Färbung der Haare. Piemontois 1657, p. 397.

⁵³² Siehe Cohen 1985, insb. pp. 197-212; pp. 229-236.

⁵³³ Browne 1669.

⁵³⁴ Browne 1669, Inhaltsverzeichnis, gegenüber p. 110.

Ausführungen zur Zubereitung der Farben finden sich im darauf folgenden Kapitel *The Art of Limning*, wo Browne nicht mit langen theoretischen Ausführungen beginnt, sondern nach dem erneuten Hinweis auf die absolute Wichtigkeit des Zeichnens nach dem lebenden Modell direkt eine Aufzählung und Systematisierung der *Colours to Be Used in Limning* gab.⁵³⁵ Danach erläuterte er so immanent praktische Fragen wie *The Way and Manner of Preparing Colours*, *Colours to Be Washed and How*, *Of The Nature of Colours in General* und *The Ground Colour For a Face*, die begleitet waren von Unterkapiteln wie *Observations in Grinding* oder *How to Choose Your Pencils*.⁵³⁶ Wie die weiteren kurzen Abschnitte zu den einzelnen Farben, die einfach mit den entsprechenden Farbnamen überschrieben sind, erinnern diese sachlich beschriebenen Kapitel an die Aufzählung von Rezepten in den Geheimnisbüchern. Der Umstand, dass sie jedoch nicht isoliert stehen, sondern im Hinblick auf einen gemeinsamen Zweck zusammengetragen und verfasst wurden - nämlich dem Vermitteln der Miniaturmalerei - unterscheidet sie von einem Geheimnisbuch. Die folgenden Kapitel, beispielsweise *The Ground colour for a Face* und *The Order of Shadowes for the Face*, stehen für diesen Kontext. In diesen Kapiteln wurden die praktischen Informationen konkret in maltechnische Ausführungen eingebunden.⁵³⁷ Brownes Schrift ist ihrer Form

⁵³⁵ Browne 1669, p. 77.

⁵³⁶ Browne 1669, pp. 78-82.

⁵³⁷ Browne 1669, pp. 81, 82.

nach ein Beispiel, das den Übergang vom Geheimnisbuch zum Handbuch für Künstler und Amateure markiert. Nicht mehr nur das Rezept wurde kommuniziert, sondern eine Erläuterung geliefert, warum das Mischen und Verarbeiten von gewissen Stoffen zur Erreichung eines bestimmten Zieles führe.⁵³⁸ Dem Textteil folgten dreissig Kupferstiche mit Zeichenanleitungen, wie sie vorzüglichlicherweise in Akademietraktaten, wie zum Beispiel in Gérard de Laïresses *Art of Painting* oder in le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, als didaktische Lernhilfen Verwendung fanden.⁵³⁹ Insofern ist Brownes *Ars Pictoria* in Form und Absicht neben dem Geheimnisbuch und dem Handbuch auch dem Traktat verwandt. Der zweite Teil des Titels *Or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning and Etching* markiert die Absicht, wie Browne seine Schrift verstanden haben wollte.⁵⁴⁰

Die Bedeutung dieser Literaturgattung muss in zweifacher Hinsicht auch für das 18. und 19. Jahrhundert betont werden: Zum einen wurden beliebte Geheimnisbücher in unzähligen, teilweise veränderten und anonymisierten Auflagen weiterhin publiziert,⁵⁴¹ zum anderen fanden die Geheimnisbücher in den

⁵³⁸ Im Unterkapitel *Of Landskip* (im Hauptkapitel *The Art of Limning*) verfuhr Browne zum Beispiel auf diese Weise. Die Abfolge der Kapitel *A dark Green, A Rare Secret to prepare Colours, Some general observations in Miniature, To make white, To make white Lead, To prepare a Card for a Picture* gibt immer zuerst eine Anweisung wie man eine Farbe herstellt sowie generelle Beobachtungen, um dann mit einer konkreten Anwendung aufzuwarten. Browne 1669, pp. 91, 92.

⁵³⁹ Vgl. De Laïresse 1738 (vgl. De Laïresse 1707); Le Brun 1702.

⁵⁴⁰ Vgl. Browne 1669, Titelseite. Zu Browne vgl. Bermingham 2000, p. 47.

⁵⁴¹ Eamon 1994, pp. 357-359.

Handbüchern eine eigenständige Form.⁵⁴² Diese Entwicklung des Geheimnisbuches zum Handbuch scheint sich langsam und in vielen feinen Facetten vollzogen zu haben. Ein Beispiel einer Publikation, die ihrer Form nach zwischen dem Geheimnisbuch und dem Handbuch liegt, ist George Smith' erstmals 1738 publizierte Schrift *The Laboratory or, School of Arts: Containing A Large Collection of Valuable Secrets, Experiments, and Manual Operations, in Arts and Manufacture.*⁵⁴³ Im Gegensatz zu einem herkömmlichen Geheimnisbuch wird die Information in *The Laboratory* kontextualisiert. Die Geheimnisse werden nicht mehr nur in Form von Rezepten in kurzen, voneinander abgesetzten Paragraphen wiedergegeben, sondern beispielsweise im Kapitel über Gold und Silber mit „brief histories of those Metals“ versehen. Bezeichnenderweise ist nicht mehr nur von secrets die Rede, die in Form von Rezepten angeboten werden, sondern auch von *Experiments*. Die Qualität dieser Unterscheidung ist von grosser Tragweite, darf jedoch nicht missverstanden werden. Die Geheimnisbücher versprachen oft mehr als sie halten konnten. Häufig waren es Bücher für den täglichen Gebrauch im Haushalt, deren Qualität auf den privaten Experimenten, also dem eigentlichen Ausprobieren der Rezepte beruhte. Der Autor oder Herausgeber eines Geheimnisbuches hatte die Geheimnisse (Rezepte) aus

⁵⁴² Das Geheimnisbuch funktionierte auch als Vorlage vieler anderer Literaturgattungen, von alltäglichen Handbüchern jeglicher Art bis hin zur Entwicklung des Dictionär und der Enzyklopädie. Siehe Eamon 1994, pp. 273-281, zum Thema *The Encyclopedias of Secrets*.

mündlichen, handschriftlichen oder bereits publizierten Quellen zusammengetragen und meistens weder getestet noch kommentiert.⁵⁴⁴ Das Verständnis des Geheimnisses im Sinne von Francis Bacon, wie es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Verbreitung fand, beinhaltete explizit die Idee, dass Experimente korrekt und somit nachvollziehbar kommuniziert würden.⁵⁴⁵ In diesem Sinne entstand in den Handbüchern eine inhärente Gefahr begrifflicher Verwirrung. Wenn Smith das Wort *Experiment* gebrauchte, so verpflichtete er sich im 18. Jahrhundert zu einer definierten wissenschaftlichen Seriosität. Gerade Handbücher, die ihrerseits häufig Informationen aus älteren oder neuaufgelegten Geheimnisbüchern wiederverwendeten oder ganze Rezepte zur Pigmentherstellung übernahmen, liefen Gefahr, einen im Glauben an die neue Auffassung des Begriffes *Experiments* vorhandenen Leser mit dem Inhalt eines älteren Verständnisses zu bedienen.

The Laboratory von Smith ist ausschliesslich auf die schönen Künste ausgerichtet. Es ist dies ein geeignetes Beispiel, um sich zu vergegenwärtigen, dass die besprochene Entwicklung nicht als Besonderheit der Entstehung der Handbücher

⁵⁴³ Smith 1738.

⁵⁴⁴ Die sehr zahlreichen handschriftlichen Sammlungen von Geheimnissen sind in ihrer Bedeutung und ihrem Verhältnis zu den publizierten Geheimnisbüchern noch wenig erforscht. Von grosser Bedeutung ist diesbezüglich die Sammlung von Manuskriptbüchern von Sir Hans Sloan, dem Nachfolger von Sir Issac Newton als Präsident der Royal Society. Die Sammlung von Sloans Manuskriptbüchern befindet sich bei der Royal Society, London. Vgl. auch Eamon 1994, p. 4.

verstanden werden sollte. Im Gegenteil, das Benennen von Gattungen soll keine absolute Kategorisierung sein. Es handelt sich vielmehr um Orientierungshilfen, die äusserst durchlässig sein sollten, um im Einzelfall den Phänomenen gerecht zu werden. Insbesondere muss beachtet werden, dass das Publizieren von Schriften, welche die Bedingungen mehrerer Gattungen erfüllten, grundsätzlich eine Ausweitung der Leserschaft und somit ökonomischen Erfolg versprochen.

Die verschiedenen Literaturgattungen können unterschieden werden, ohne sich in endlose terminologische Streitigkeiten zu verwickeln. Die Frage nach der Art und Weise, wie Wissen präsentiert wird, das heisst in welcher Reihenfolge, mit welchen Einschlüssen oder Auslassungen und in welcher Sprache, trägt entscheidend zum Verständnis der Aufgaben der Geheimnisbücher bei und kann den Übergang zu neuen literarischen Formen greifbar machen. Hinsichtlich einer solchen Aufgliederung sind im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend komplexere Strukturen zu erkennen.

William Enfields *Elementary View of the Fine Arts* von 1809 demonstrierte noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wie stark die Form des Geheimnisbuches präsent war.⁵⁴⁶ Obwohl das Frontispiz (Abb. 79) die Allegorien der Künste und der Wissenschaften in freundschaftlicher und stützender Umarmung zeigt, erinnert der einfache, in kurze Kapitel unterteilte

⁵⁴⁶ Zur Problematik dieser Verschiebung der Bedeutung des Begriffes *Experiment* vgl. Eamon 1994, p. 9.

Aufbau dieses Handbuches noch eindeutig an ein Geheimnisbuch. Besonders offensichtlich ist dies, wenn es um die Besprechung der Farben geht, wo es lediglich heisst: „Of red colours“, „Of blue colours“ etc. Am Ende des Exemplars, das sich im Yale Center for British Art befindet, notierte ein unbekannter Leser ein Rezept zur Herstellung von *gold sprunkle*.⁵⁴⁷ Der Eintrag gleicht formal den Abschnitten zur Herstellung der Farben. Diese Art von Handbuch für Künstler und Amateure wurde im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts teilweise immer noch im Sinne eines Geheimnisbuches aufgefasst und verwendet.

Das Entstehen einer neuen literarischen Gattung und ihre kontinuierliche Veränderung kann auch aus dem Auftreten neuer Leserkreise abgeleitet werden. Im vorliegenden Fall ist die Figur des zeichnenden, aquarellierenden und auch mit Öl und anderen Medien malenden aristokratischen und später bürgerlichen Amateurs das zentrale Moment, um die Bedeutung und Verbreitung des Handbuches zu verstehen.⁵⁴⁸ Als Amateur gilt, wer Bilder herstellt ohne die Absicht, diese zu veräussern, um sich damit seinen Lebensunterhalt zu

⁵⁴⁶ Enfield 1809.

⁵⁴⁷ Enfield 1809. Das Exemplar in der Rare Book Library des Yale Center for British Art trägt die Signatur: N 7430 E 5.

⁵⁴⁸ Sloan 1986. Diese ausführliche Arbeit hat Kim Sloan erweiternd verarbeitet in dem Ausstellungskatalog 'A Noble Art'. *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, vgl. *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000*. Der Entstehung der sozialen Gruppe der Amateure ging das Wachsen der Zahl von Zeichenlehrern einher. Vgl. Herrmann 1988, Ramm 1993 (1) und Ramm 1993 (2) einsetzen.

verdienen.⁵⁴⁹ Der Amateur ist somit keine ausschliessende Kategorie. Ein Amateur kann, muss aber nicht Kenner oder Sammler sein.⁵⁵⁰ Ann Bermingham hat in ihrer Studie *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art* diese Aspekte ausführlich behandelt.⁵⁵¹ Der Zeitpunkt des Auftretens des zeichnenden Amateurs setzt sie im 16. Jahrhundert an. Baldassare Castigliones für das höfische Leben wegweisende Schrift *Il libro del Cortegiano* von 1528, ins Englische übersetzt von Sir Thomas Hoby 1561, kann dabei als Ausgangspunkt einer Tradition gesehen werden, die in England mit Henry Peachams 1612 veröffentlichtem Handbuch *The Gentelman's Exercise* eine richtungsweisende Fortsetzung auf den britischen Inseln erfuhr.⁵⁵²

Castigliones Schrift besteht aus vier in Gesprächsform verfassten Büchern, von denen jedes eine abendliche Konversation wiedergibt, die 1507 im Palast von Urbino anlässlich des Besuches von Papst Julius II. stattfanden.⁵⁵³

⁵⁴⁹ Dieses ökonomische Kriterium widersetzt sich der landläufigen Meinung, dass ein Amateur sich primär über die Qualität seiner Arbeiten vom professionellen Künstler unterscheide. Dass dies nicht der Fall ist beweisen die Bestände des Departments of Prints and Drawings des British Museums. Vgl. *Amateur Artists and Drawing Masters* Katalog 2000, p. 7, und für weitere literarische Angaben im besonderen Anmerkung 5.

⁵⁵⁰ Zur Geschichte des Typus des connoisseur vgl. Bickendorf 1993. Für das 19. Jahrhundert vgl. auch Agosti 1993; Ebitz 1988.

⁵⁵¹ Bermingham 2000, insb. pp. 174-181. Sie auch Bermingham 1995.

⁵⁵² Castiglione 1528. Castiglione 1561 (1974). Peacham 1612 (1). Das Handbuch *The Gentleman's Exercise* war Teil seiner weit beachteten Publikation *The Complete Gentleman*. Peacham 1622. Castigliones Buch war dem Kardinal Miguel da Silva gewidmet, vgl. Deswarte 1989.

⁵⁵³ Der Papst befand sich nach seinem erfolgreichen Vorgehen gegen Bologna auf der Rückkehr in die heilige Stadt. Nachdem er Bologna wieder verlassen hatte, blieben einige seiner Höflinge zurück. Sie bildeten die

Das Hauptthema von *Il libro del Cortegiano* ist die Festlegung der idealen Eigenschaften des wohlerzogenen und kultivierten Höflings. Castiglione führte das Zeichnen und Malen als Teil dieser idealen Eigenschaften des Höflings ein, und er verteidigte im Besonderen das Zeichnen gegen jene Vorwürfe, die es für den Höfling als sozial unwürdig betrachteten. Zeichnen galt zu Beginn des 16. Jahrhunderts immer noch als praktischer Teil der Arbeit der in Zünften organisierten Handwerker.⁵⁵⁴ Für ihre Tätigkeit waren diese auf Entwürfe und Vorlagen angewiesen, um ihre Arbeiten gemäss den Wünschen des Auftraggebers ausführen zu können. Die Hauptfigur in Castigliones *Il libro del Cortegiano* muss deshalb das Zeichnen als Requisite des Gentleman rechtfertigen und es von seinen zweckorientierten Aufgaben in die Aura der freien Künste heben.⁵⁵⁵ Das Zeichnen wird als eine nicht-professionelle Betätigung propagiert, und der kultivierte Höfling wurde zum zeichnenden Amateur.⁵⁵⁶ *Il libro del Cortegiano* ging in

Protagonisten von Castigliones in gesprächsform verfasster Schrift. Vgl. Castiglione 1974. Zu Castiglione vgl. auch Hanning 1983; Patrizi 1993.

⁵⁵⁴ Ann Bermingham setzte die Position des Höflings auch in den weiteren Zusammenhang der kriegerischen Auseinandersetzungen, in denen die verschiedenen Prinzenhöfe sich in einem destabilisierten Italien behaupten mussten und das Kriegshandwerk daher als wesentlichster Teil der Ausbildung (des Bildes) des Höflings galt. Vgl. Bermingham 2000, p. 4.

⁵⁵⁵ Castiglione 1561 (1974), pp. 68-72. Betreffend die Tragweite von Castigliones Konzept der Zeichnung für das 18. Jahrhundert siehe Bermingham 1995, pp. 47-50.

⁵⁵⁶ Ann Bermingham schrieb: „What is clear, however, is that, by allying the practice of drawing to codes of gentility, Peacham like Castiglione made it irredeemably amateur. Becoming a gentleman meant becoming an amateur, and amateurism became the sign of the gentleman.“ Bermingham 1995, p. 54. Als überzeugendes Rechtfertigungsmuster für die Tätigkeit des Zeichnens entwickelte Castiglione das Konzept der sprezzatura. Das Zeichnen soll dem gewandten Höfling die Möglichkeit bieten, sich die

unzählige Auflagen und Übersetzungen.⁵⁵⁷ Castiglione legte die Grundlage für eine Literaturgattung, die sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Facetten ausbildete und deren Höhepunkt in England im ersten Viertel des 19.

Jahrhunderts ausgemacht werden kann.⁵⁵⁸ Bermingham ging in ihrer Studie davon aus, dass die Entwicklung und Ausweitung der Amateurpraxis in Italien und England bis ins 17.

Jahrhundert ein eigentliches Nebenprodukt der Handbücher gewesen sei.⁵⁵⁹ Die Figur des Amateurs war unabdingbar verwoben mit der Entwicklung des Handbuches für Künstler und Amateure im 18. und 19. Jahrhundert. Unzählige dieser Handbücher richteten sich explizit und ausschliesslich an den

Amateurmalers.⁵⁶⁰ Auch wenn dieser eine solide Nachfrage nach praktischem Wissen stimulierte, so war sein Interesse für berühmte Kunstwerke, ihre Meister und die Entwicklung der Kunst im Allgemeinen von ebenso grosser Bedeutung.⁵⁶¹ Die

Welt mit Leichtigkeit und Eleganz anzueignen. Damit verbandt er eine bis anhin praktische, zweckorientierte Tätigkeit mit dem Ausdruck einer Charaktereigenschaft des Höflings. Vgl. Castiglione 1974. Siehe auch Bermingham 2000, pp. 4, 5.

⁵⁵⁷ Vgl. auch Bermingham 2000, p. 14 und dort Anmerkung 62, insb. der Verweis auf Matthiesson 1931.

⁵⁵⁸ Carlyle erwähnte in ihrer Auflistung alleine 50 Autoren von Handbüchern im Bereich der Ölmalerei im 18. Jahrhundert. Die Zahl der Auflagen übertrifft diejenige der Autoren bei weitem. Carlyle 2001, pp. 281-331.

⁵⁵⁹ „The vexed question of their audience depends to some degree on the status of two-dimensional copying in the academy, and the interest among artists in academic methods of drawing and instruction, and their own desire to build academies. My own guess is that the amateur was a secondary consideration - more likely even a by-product of the manuals.“ Bermingham 2000, p. 42.

⁵⁶⁰ Vgl. Kap. 3.2 und 3.3.

⁵⁶¹ Vgl. beispielsweise die Aktivitäten von Sir George Beaumont. Beaumont ist als herausragendes Beispiel eines Amateurs verhältnismässig gut erforscht. Vgl. Owen/Brown 1988; Owen 1991; Funnell 1988. Neben seiner

Veränderung vom ausschliesslich technischen Handbuch zu einer Mischform, die auch biographische und kritische Informationen über Künstler und Schulen sowie deren historische Bedingungen einschloss, lag auf der Hand.

Vorbild und Quelle für den Einbezug dieser Informationen waren die theoretischen Abhandlungen zur Malkunst, die seit Leon Battista Albertis *De Pictura* (1435/36) in allen europäischen Ländern und insbesondere im Frankreich des 17. Jahrhunderts erschienen.⁵⁶² Das wahrscheinlich wichtigste und bekannteste Beispiel in England, wo die Leistungen verschiedenster Künstler konsequent zur Illustration kunsttheoretischer Ausführungen beigezogen wurden, ist Gérard de Lairettes *The Art of Painting In All Its Branches*, mit dem bezeichnenden Untertitel *Methodically Demonstrated by Discourses and Plates and Exemplified by Remarks on The Paintings of The Best Masters: And Their Perfections and Oversights Laid Open*. Die englische Übersetzung dieses von Gérard de Lairette 1707 in Holländisch publizierten Traktats erschien 1738 in London.⁵⁶³ De Lairette beschäftigte sich mit den theoretischen Problemen der Malerei. Die Herstellung und das Mischen von Pigmenten sowie die künstlerischen Techniken respektive die genaue Benennung der verwendeten Pigmente waren

Liebe zur Aquarellmalerei, die er selber hervorragend beherrschte, war Baumont auch ein leidenschaftlicher Sammler. Seine Schenkung bildete den Grundstein der Sammlung der National Gallery in London. Siehe Beaumont Gift Katalog 1988; Martin 1974.

⁵⁶² Bätschmann 2000, pp. 13-36, 387-394.

⁵⁶³ De Lairette 1738. Erstausgabe: De Lairette 1707.

nicht Gegenstand seiner Ausführungen. Im Kapitel *On Colouring* geht es um die Erläuterung und zeitgemässe Auslegung jener Anliegen, die in der akademischen Malerei zum festen Kanon gehörten, wie etwa die harmonische Ordnung der Farben in Bezug auf das Malen von Kleidungen oder das Zusammenspiel von Vor- und Hintergrund.⁵⁶⁴ Seine Schrift stand exemplarisch für den Typus des Traktates, in dem theoretische Erläuterungen mit der Erwähnung bekannter Meister als lehrreiche Vorbilder ihren Platz fanden. In de Lairesses Schrift ist dem Inhaltsverzeichnis *A Catalogue of the Painters and Other Artists Mentioned in This Work* vorangestellt, der dem Leser einen Überblick über die erwähnten Vorbilder gewährte und keinen Zweifel offen liess über die Kompetenz des Autors.⁵⁶⁵

Der Verweis auf vorbildliche Maler und Kunstwerke steht in den Handbüchern unter anderen Vorzeichen. Er hat nicht mehr ausschliesslich illustrativen Charakter im Sinne einer Anleitung zur Betrachtung der bedeutendsten Bilder, sondern lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine analytische Ebene. Der Schulung des Auges anhand der richtigen Vorbilder, wie sie die Traktate vorschlugen, standen die Fragen nach der Technik und den Materialien gegenüber, wobei die Nachahmung der Fertigkeiten der alten Meister erklärtes Ziel war. Die

⁵⁶⁴ Siehe De Lairese 1738, pp. 126, 130.

⁵⁶⁵ De Lairese 1738, p. b. Zu de Lairesses Traktat vgl. Dolders 1985; Heres 1993. De Lairesses Anliegen wurden auch von seinem Sohn, Jan de Lairese (1674-?), der ebenfalls Maler war, weiter getragen. Vgl. De Jongh 1983. Zu de Lairesses Karriere und Aktivitäten vgl. Roy 1986; und insbesondere Roy/Thuillier 1992 sowie Vries 1998.

Suche nach einem Stil eines Meisters oder einer Epoche war jedoch weniger wichtig als die Aneignung einer stimmigen Technik, die dann auch Voraussetzung war für eine stilistische Entwicklung der Kunst.

Das Interesse an der Geschichte der Kunst in der kunsttheoretischen Literatur, wie beispielsweise im Traktat von de Lairette, hatte eine lange Tradition und dürfte ein wesentlicher Grund sein, weshalb bei der Auflösung der Gattung der Geheimnisbücher diese Dimension Eingang in die neu entstehende Gattung der Handbücher fand. Der Einbezug von Vergleichen bekannter Gemälde, Fragen der Komposition und inhaltlichen sowie materialtechnischen Aspekten definierten die Aufgaben dieser neuen Literaturgattung. Bekanntestes Beispiel in England ist Thomas Bardwells Handbuch *The Practice of Painting and Perspective Made Easy: In Which Is Contained, the Art of Painting in Oil with the Method of Colouring*, das 1756 in London erschien.⁵⁶⁶ In seiner *Practice of Painting* verglich Bardwell vor allem in der Einleitung und am Ende der jeweiligen Unterkapitel die Technik verschiedener alter Meister.⁵⁶⁷ Eine Ausnahme waren das Kapitel *On Copying* und *Of Back-Grounds*, wo er sich durchgehend auf Beobachtungen an Bildern abstützte.⁵⁶⁸ Weitere Quellen bildeten insbesondere die Schriften von Roger de Piles, bei dem er Meinungen, aber auch

⁵⁶⁶ Bardwell 1756. Carlyle wählte Bardwell als erstes Beispiel einer Chronologie der Handbücher zur Ölmalerei. Carlyle 2001, p. 281. Vgl. für die deutschen Verhältnisse Schiessl 1989, pp. 107-111.

⁵⁶⁷ Bardwell 1756, pp. 1-7, 14, 16.

Beobachtungen über die Technik entlehnte. Das Kapitel *Of Back-Grounds* begann Bardwell mit einem Vergleich zwischen Anthony van Dyck und Rembrandts Arbeitsweise. Er schrieb:

*„Van Dyck made out the Keeping in his Back-grounds more from the different Opposition and Harmony of Colours, than from his knowledge of the Claro Obscuro. I confess I cannot find in his Pictures that Intelligence of Light and Shade, which is so striking and beautiful in Rembrandt's: Van Dyck's general Method was to be very still and mellow, and to break the Colours of the Ground with those of the Drapery.“*⁵⁶⁹

Bardwell stellte van Dyck und Rembrandt einander gegenüber, um zwei Arbeitsweisen und Begriffspaare einzuführen: van Dycks Kunst als auf den Farbharmonien basierend und Rembrandts Bilder als auf dem Hell-Dunkel aufbauend. Er übertrug mit dieser Art von Analyse in das Feld der praktischen Anleitungen, was beispielsweise Gérard de Lairese in seinen kunsttheoretischen Traktaten als feste Methode verwendete. Seine Anleitungen unterscheiden sich insofern von kunsttheoretischen Abhandlungen, als er es nicht bei diesen Beobachtungen belässt, sondern im darauf folgenden Abschnitt im Detail darlegt, welches die wichtigsten Farbtöne zum Malen der *back-grounds* sind und aus welchen Pigmenten diese gemischt

⁵⁶⁸ Bardwell 1756, pp. 16-22.

⁵⁶⁹ Bardwell 1756, p. 16.

werden. Somit legte Bardwell in England die Spur für eine technische Betrachtung der Gemälde, die sich von der Rezeptform der Geheimnisbücher löste und sich an den konkreten Beobachtungen der Bilder orientierte.

Die Bedeutung von Bardwells Ausführungen liegt nur zu einem kleinen Teil in ihrem Neuigkeitswert begründet. Bemerkenswert ist der Versuch, technisches Wissen für jüngere Künstler aufzubereiten und mit kennerhaften Beobachtungen und Urteilen zu verbinden. Bardwells *Practice of Painting* verknüpft technisches Wissen mit kunsttheoretischen und kennerhaften Urteilen. Er war sich dabei seiner originären Leistung bewusst, und er war sich ebenso klar über die Tradition des anonymen Kopierens, das in der Gattung der Geheimnisbücher und in der kunsttheoretischen Literatur besonders eifrig betrieben wurde. Bardwell konnte seine Publikation gegen dieses ihr ebenfalls drohende Schicksal schützen. Dank einer Anfrage an George II. wurde seine Publikation mit einer königlichen Bulle gegen jegliche Art von Nachdruck versehen.⁵⁷⁰ Diesen Anspruch unterstrich Bardwell, indem er jedes Exemplar eigenhändig unterschrieb. Seine Unterschrift begleitete ein vorgedruckter Satz auf der Rückseite der Titelseite mit folgendem Wortlaut: „N.B. No Copy of this Work is genuine that has not my Name, in my own Hand-writing, affixed to it, on the Back of the Title“.⁵⁷¹ Somit erhielt Bardwells Publikation einen anderen

⁵⁷⁰ Bardwell 1756, die Bulle befindet sich gegenüber dem Frotispiz.

⁵⁷¹ Bardwell 1756, verso der Titelseite.

Stellenwert als jene Geheimnisbücher und Sammlungen von Künstlerviten, die rücksichtslos kopiert und von gewinnbestrebten Verlegern nachgedruckt wurden. *The Practice of Painting* kann als Prototyp einer neuen, sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts emanzipierenden Literaturgattung verstanden werden, die jedoch nur zögernd ein klares Profil gewann.

Inwiefern die Formen der verschiedenen Literaturgattungen verschmolzen oder in ein und derselben Publikation nebeneinander traten, ist ersichtlich am Beispiel von Carington Bowles' *The Artist's Assistant or School of Science. Being an Introduction to Painting in Oil, Water, and Crayons With Biographical Accounts of Some of The Principal Artists* von 1801.⁵⁷² Während in der Einleitung die Errungenschaften der Technik der Malerei und die grossen Namen der englischen Malerei in einem Zuge genannt werden, sind die Angaben über die Künstler in Form eines einzelnen langen Kapitels *Schools of Painting* gegeben. Praktische Informationen über die Techniken und Materialien wurden im Text getrennt von der historischen Information. Interessant ist jedoch die Kapiteleinteilung, die die beiden Kategorien *making art* und *knowing art* aus didaktischen Gründen vermischt. *The Artist's Assistant* beginnt mit vier kurzen Kapiteln zu *Drawing* und einem längeren Kapitel zu den *Expression of the Passions*. Dann

⁵⁷² Anonym 1801. Zur Auflagenentwicklung und dem Autor von *The Artist's Assistant* siehe Carlyle 2001, p. 285. Vgl. auch Bowles 1813.

folgt ein ausführliches Kapitel zu den *Schools of Painting*, bevor der Leser in die praktischen Instruktionen geführt wird. Bowles forderte somit den Leser implizit auf, die theoretischen und historischen Angaben zuerst zu lesen. Er suggerierte eine traditionelle Theorie-Praxis-Hierarchie. Die ausschliessliche Vermittlung von praktischem Wissen wurde als unzureichend empfunden.

5.2 Geschichte der Kunst und Künstler als Kontext

5.2.1 George Field's *Chromatography* (1835): Geschichte als Rahmen

1835 erschien George Fields *Chromatography; or A Treatise on Colours and Pigments and of Their Powers in Painting, &C.* Es handelte sich dabei um das wichtigste Werk über Pigmente, ihre Zubereitung und Anwendung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England.⁵⁷³ Im ersten Kapitel *On Colouring* rekurrierte Field auf die Griechen und die Ägypter.⁵⁷⁴ Er berichtete von den erfolgreichen Ausgrabungen der Mausoleen der ägyptischen Könige durch die Archäologen und Abenteurer Henry Salt, Frederick William Beechey und Giovanni Battista Belzoni.⁵⁷⁵ Die Farben der Wände dieser Mausoleen waren gemäss den drei Entdeckern von grosser Frische und benötigten keine Restaurierung.⁵⁷⁶ Field zufolge vererbten die Ägypter ihr Farbwissen an die Griechen und Römer, bei welchen es seine grösste Blüte erfuhr. Danach sei es verloren gegangen,

⁵⁷³ Field 1835.

⁵⁷⁴ Field 1835, p. 1. Fields Rückgriff auf die Ägypter ist keine Besonderheit, sondern entspricht einer romantisierenden Überzeugung, dass die alten, qualitativ unübertroffenen Geheimnisse der Farbherstellung und -anordnung verloren gegangen seien. Eine Tradition, die in William Lintons ausführlichem Werk *Ancient and Modern Colours* einen späten Vertreter fand. Linton 1852. Vgl. auch Carlyle 1991, p. 35.

⁵⁷⁵ Betreffend die Aktivitäten von Salt, Beechey und Belzoni vgl. *Dictionary of National Biography* 1885, Henry Salt, Bd. 24, pp. 701, 702; Frederick William Beechey, Bd. 6, pp. 121, 122; Giovanni Battista Belzoni, Bd. 6, pp. 205, 206.

⁵⁷⁶ Field 1835, p. 1.

eingeschlossen der wichtige griechische Traktat *Euphranor on Colours*.⁵⁷⁷ Er betonte die Wichtigkeit des Traktates als einer Form der Wissensaufbewahrung, die massgebend zur Qualität der Malerei beigetragen habe. Sie verdiene die entsprechende Sorgfalt, weil sie - wie die Geschichte bewiesen habe - verloren gehen könne und mündliche Überlieferungen die Lücke offensichtlich nicht zu schliessen vermöchten. Seine eigene Schrift muss Field in dieser Tradition gesehen haben.⁵⁷⁸ Er übernahm die von Salt in seinen Ausgrabungsberichten gelegte Spur und liess sich auf eine Bewertung der Wandgemälde ein, die er mit Hilfe eines historischen Vergleichs führte. Während Henry Salt die Farbanordnung der ägyptischen Grabmalereien in Beziehung setzte zu den Erläuterungen von Benjamin West, die jener in einer Vorlesung an der Royal Academy 1817 zur Anordnung der Regenbogenfarben gab,⁵⁷⁹ vertrat Field die

⁵⁷⁷ Der Abschnitt lautet: „From Philocles, the Egyptian, we have historical Evidence that the Greeks obtained the seed of their Art Chromatica, which the latter are said to have carried by gradual advances of the art during several centuries from the monochromatic of their earlier painters, to the perfection of colouring under Zeuxis and Apelles. Thus the principles of light, shade, and colours in painting appear to have been understood by the ancient Greeks to have been lost with their valuable treatises on the art, including that of 'Euphranor on Colours', ever since the time of the Romans, and not to have been recovered at the restoration of learning in Europe. Accordingly M. Angelo, Raffael, and all the early Roman and Florentine painters, so eminent in other respects, were almost destitute of those principles, and of truly refined feeling of the effects of colouring." Field 1835, p. 5. Zum antiken Maler Euphranor, seiner Bedeutung für die Farbenlehre und dem kulturgeschichtlichen Hintergrund vgl. Gage 1993, pp. 11-28, 36-48.

⁵⁷⁸ Vgl. Field 1835, p. 3.

⁵⁷⁹ Die Vorlesung wurde publiziert in den *Annals of the Fine Arts*, II, 1818, pp. 537 ff. Wests Vorlesung fand erhebliche Beachtung, unter anderem weil er für seine Erläuterungen ein Gemälde verwendete, das zwei Globen zeigte, wovon der eine in Abstufungen von Grautönen und der andere in den prismatischen Farben gemalt war. Dieses didaktische Gemälde sollte zeigen, wie die Farben des Regenbogens den verschiedenen Abstufungen des

Ansicht, dass die von den Ägyptern verwendeten Farben und Harmonien primitiv seien.⁵⁸⁰ Er verglich ihren historischen Stellenwert mit der vermeintlichen Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck (1395–1441) in der europäischen Geschichte der Kunst.⁵⁸¹ Obwohl Field in der Kapiteleinteilung seines Traktates klar trennte zwischen den theoretischen Ausführungen zur Farbgebung und der Präsentation seiner praktischen Erkenntnisse als Farbenmann, verwischten sich diese beiden Bereiche in seinen Gedankengängen. Der Verweis auf Jan van Eyck als Referenzpunkt in der westlichen Geschichte der Kunst lag Field nahe, da die Beschäftigung mit Bindemitteln und ihrer Entwicklung zu seiner täglichen Arbeit als Farbenmann gehörte. Doch wäre die Verbindung der ägyptischen Wandmalerei mit einem farbtheoretischen oder mit einem kunsttheoretischen Argument näher liegend gewesen. Field versuchte eine Trennung der Bereiche aufrechtzuerhalten, wie sie die Kunsttheorie vorgab.⁵⁸² Dies kommt auch klar zum Ausdruck, wenn Field die Legitimation für seine eigene Arbeit aus einer historischen Lageanalyse direkt folgerte:

Lichtes entsprachen, und dass ihre Anordnung den Anforderungen der Malerei entgegenkam. Vgl. Gage 1993, p. 109.

⁵⁸⁰ Field 1835, pp. 6, 7.

⁵⁸¹ Field 1835, pp. 2, 3. Waagen hatte richtig geteilt, dass Van Eyck nicht als Erfinder der Ölmalerei geltend gemacht werden kann. Vgl. Waagen 1822, pp. 38–42. Zur dieser Diskussion vgl. auch Wolfthal 1983; Campbell 1998; Hall 1992; Jones 1998.

⁵⁸² Sehr klar kann diese Trennung von Praxis und Theorie an den Arbeiten von Roger de Piles nachvollzogen werden. Vgl. insb. De Piles 1667; De Piles 1684; De Piles 1699; De Piles 1673 und De Piles 1707.

*„It is to be doubted, notwithstanding, whether there was not as much of instinct as principle in the practice of these schools, and that colouring remains yet to be established in its perfection as a science.“*⁵⁸³

An diesem Punkt setzte Field ein. Er sah es als seine Aufgabe an, die Prinzipien der Farbgebung als eine Wissenschaft zu begründen. Zu diesem Zweck machte er sich auch Gedanken über die Klassifizierung der Malerei. Im Abschnitt *philosophical classification* teilte er nicht die einzelnen Maler in die von ihm vorgeschlagenen Kategorien *material*, *sensible* und *intellectual* ein, sondern er ordnete den einzelnen, auf geographischen und historischen Kategorien beruhenden Schulen diese Attribute zu.⁵⁸⁴ Field ging davon aus, dass die Farbgebung die letzte Errungenschaft jeder Schule sei. In diesem Sinn wollte er auch seinen Traktat verstanden wissen, als Beitrag, dieses Ziel für die englische Schule zu erreichen.⁵⁸⁵ Fields Kategorien, die als blosse Qualitätskriterien dienen sollten, mussten eine historische Dimension beibehalten, um der englischen Schule ihre zu

⁵⁸³ Field 1835, p. 6.

⁵⁸⁴ Der Abschnitt lautet: *„The historical distribution of Painting according to the schools is not perhaps exactly coincident with its true, natural, and philosophical classification, according to which there are but three principal classes or schools; viz. the gross and material, which aims at mere nature, to which belong the Dutch and Flemish schools; the sensible, which aims at refined and select nature, which accords with the Venetian school; and the intellectual, which corresponds with the Greek, Roman and Florentine schools, and aims at the ideal in beauty, grandeur, and sublimity; and it is somewhat remarkable, in a scientific view, that these schools should have retrograded.“* Field 1835, p. 4.

⁵⁸⁵ Field 1835, pp. 5, 8.

erobernde Stellung im höchsten Bereich der Farbgebung für die Zukunft zu sichern. Für Field war klar: Apelles übertraf Zeuxis, Tizian übertraf Raffael, und eine gute Farbgebung war der Höhepunkt jeder grossen ästhetischen Entwicklung.⁵⁸⁶ Damit verknüpft war seine Hoffnung, dass

*„the artists of Britain will transcend all preceding schools in the chromatic department of Painting, if even in their progress they should not surpass them in all other departments, and in every mode and application of the art, as they have already done in an original and unrivalled use of water-colours in particular, in the perfection of landscape, in the new and beautiful device of panoramic perspective, and in engraving.“*⁵⁸⁷

Diese und ähnliche Aussagen verband Field in seinem Hauptwerk *Chromatography* mit einer klaren Zielsetzung, die, um glaubwürdig zu sein, dem Leser einen historischen Rahmen vermitteln musste.

Der bekannte Farbenmann befand sich durchaus in der Lage, die Situation der Künste in England aus ihrer historischen Situation heraus zu verstehen. Seine Interessen und Aktivitäten umspannten den gesamten Kunstbetrieb.⁵⁸⁸ Field beschränkte sich nicht auf das Herstellen oder das Verkaufen von Pigmenten, Lacken und Künstlerutensilien, wie dies zur

⁵⁸⁶ Field 1841, p. 8.

⁵⁸⁷ Field 1835, p. 5.

⁵⁸⁸ Vgl. Field Katalog 1989, p. 8.

gleichen Zeit beispielsweise Winsor & Newton, Reeves & Sons, Rudolph Ackermann oder Charles Roberson taten, sondern er war aktiv beteiligt an den zeitgenössischen Geschehnissen der englischen Kunst. Als Mitbegründer der British School, die sich als Rivale der Royal Academy verstand und am 28. Oktober 1802 an der Oxford Street in London ihre Türen zur ersten jährlichen Ausstellung öffnete, hatte Field die Möglichkeit, sich mit den aktuellen Problemen der englischen Kunst auseinanderzusetzen.⁵⁸⁹ Der eifrige Farbenmann fand nachhaltige Unterstützung in den Kreisen der illustren Komitee-Mitglieder und der Subskribenten der neuen Institution.⁵⁹⁰ Zudem begann Field vermutlich um die Zeit der Gründung der British School seine eigene Sammlung, was sein Bewusstsein für die historische Stellung der englischen Kunst geschärft haben dürfte.⁵⁹¹

Aus der Einleitung zu *Chromatography* ist ersichtlich, wie viel subtiler und differenzierter Field die Problematik anging im Vergleich zu den meisten anderen Anleitungen zur

⁵⁸⁹ Betreffend Fields Aktivitäten als Mitbegründer der British School vgl. Field Katalog 1989, pp. 9, 10; Gage 1995, insb. pp. 110, 111; Gage 2001, pp. 2-5, 32-40. Im Zuge des patriotischen Eifers nach den napoleonischen Kriegen spielten Überlegungen zur Stellung der englischen Kunst in bezug auf die europäischen Nationen eine besondere Rolle. Vgl. Fields *Prospectus*, den er zur Gründung der British School schrieb. Field 1802. Der *Prospectus* ist abgedruckt in Gage 2001, pp. 31-40.

⁵⁹⁰ Unter den Komiteemitgliedern und *life subscribers* befanden sich unter anderem bekannte Mäzene und Amateurmaler wie Sir George Beaumont, the Earl of Dartmouth und Thomas Bernard. Auf der *subscription list* befanden sich beispielsweise The Third Earl of Egremont, Sir John Fleming Leicester und Alexander Davison. Vgl. Field Katalog 1989, p. 9.

⁵⁹¹ Vgl. Field Katalog 1989, pp. 39, 40 und Beispiele aus seiner Sammlung pp. 41-58. Siehe auch Gage 2001, pp. 5, 6.

Wasserfarben- und Öltechnik.⁵⁹² Auf ein erhebliches Vorwissen aufbauend, setzte er seine Publikation klar von den Geheimnisbüchern ab und stellte fest, dass auch die neueren Enzyklopädien und Handbücher das Thema Farbe nur ungenügend behandelten.⁵⁹³ Die bloße Aufzählung der Pigmente und ihrer Eigenschaften sowie die Wiederholung des immer gleichen Inhaltes, wie dies unzählige Auflagen von Geheimnisbüchern und Malbüchern taten, vermied er.⁵⁹⁴ Sein erklärtes Ziel war es, dem Leser den Zugang zum Verständnis der Farben und der Pigmente zu liefern, was in der klaren Unterscheidung zwischen den Begriffen *colours* und *pigments* zum Ausdruck kam, der Field eine ausführliche Anmerkung widmete. Die Bezeichnung *pigment* sollte demnach nur für die materielle Erscheinung des Phänomens Farbe verwendet werden und die eigentliche Bezeichnung ‚Farbe‘ sollte der physikalischen Erscheinung des Phänomens vorbehalten sein.⁵⁹⁵ Field betonte jedoch, dass er nicht beabsichtige, Farbtheorie und Pigmentlehre von anderen Fragen der Malerei zu trennen:

„A due selection and employment of colours materially is not alone sufficient, - an adequate knowledge of their reciprocal,

⁵⁹² Vgl. beispielsweise Nicholson 1820; Ackermann 1796; De Massoul 1797.

⁵⁹³ Field benutzte nicht die Begriffe Handbücher (*manuals*) oder Handbücher (*artists' manuals*), sondern den Begriff *books of painting*, der am besten übersetzt wird mit Malbuch. Field 1835, pp. ix und x.

⁵⁹⁴ Field 1835, pp. ix, x.

⁵⁹⁵ Field schrieb: 'The term colour being used synonymously for pigment, is the cause of much ambiguity, particularly when speaking of colours as sensible or in the abstract; it would be well therefore it the term

sensible, and moral influences in painting, is essential to the production of their full effects on the eye and the mind; [...]"⁵⁹⁶

Ein solcher Ansatz verlangte eine analytische Vorgehensweise, die sich von blosser Erwähnung wichtiger Meisterwerke oder einfacher Kritik an den verschiedenen Schulen absetzen musste.⁵⁹⁷ Seine Schrift deklarierte er als direkt der Institution der Royal Academy verpflichtet, was ihn anspornen musste, der Präsentation seiner praktischen Arbeiten einen theoretischen und schliesslich auch historischen Rahmen zu geben.⁵⁹⁸ Rund dreissig Jahre nach der Gründung der British School verfolgte Field unter anderen Vorzeichen immer noch die gleichen Interessen.

pigment were alone used to denote the material colours of the palette.' Field 1835, Anmerkung p. xi.

⁵⁹⁶ Field 1835, p. xii.

⁵⁹⁷ Field erwähnte drei Quellen besonders, die sich bezüglich Form und Inhalt weniger an die Geheimnisbücher anlehnten, als vielmehr in der Tradition der maltheoretischen Traktate standen. Es sind dies Dagleys *Compendium of the Theory and Practice of Painting* (Dagley 1818), Hardings *Treatise on the Use of the Black Lead Pencil* und Burnetts *Compositions, Chiaroscuro and Colouring*. Field meinte damit Burnet 1822, Burnet 1826 und Burnet 1827. Er fasste die drei Publikationen zusammen, da Burnet 1822 und Burnet 1826 in Burnet 1827 enthalten sind. Field 1835, p. xiii. Der Name Burnett schrieb Field falsch. Mit Burnett meinte Field John Burnet.

⁵⁹⁸ "To his Subscribers the author's acknowledgements are due, and his satisfaction will be much augmented if he find in the end that he has not entirely disappointed their expectations. In tendering such acknowledgements he cannot suppress his sentiment of deep regret, that several immediate disciples of the illustrious Reynolds, and other encouragers of this work, have been called from the career of art. Among these are his favourite pupil, the shrewd and amiable Northcote, - the tasteful and admirable Stothard, whose last signature is behalf of art was given to this work with peculiar grace and urbanity, - and the late elegant and courteous President of the Royal Academy, Sir Thomas Lawrence, who was the first to desire his name to be placed on the list of its subscribers." Field 1835, pp. xiv, xv.

5.2.2 Theodore Henry Fieldings *On Painting in Oil and Water Colours* (1839): Alta Meister als Vorbilder

Fields detaillierte Angaben über Pigmente, die auf einer grossen Zahl von Experimenten und Nachforschungen beruhten, sind im Vorwort und im ersten Kapitel von *Chromatography* in historische Ausführungen eingebettet, die sich an einen gebildeten Leserkreis von Amateuren, Kennern und Künstlern richteten.⁵⁹⁹ Dieses Konzept schien während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein vorbildliches Modell für die Publikation von Handbüchern gewesen zu sein. Der Trend zur historischen Kontextualisierung und zur Illustration maltechnischer und werkstoffspezifischer Ausführungen gewann an Bedeutung.

Theodore Henry Fieldings *On Painting in Oil and Water Colours for Landscape and Portraits*, erstmals erschienen 1839,⁶⁰⁰ präsentiert sich im Untertitel als technische Schrift, wenn es heisst:

*„Including The Preparation of colours, Vehicles, Oils, &c.,
Method of Painting in Wax, or Encaustic; also on The Chemical*

⁵⁹⁹ Vgl. Anmerkung 653.

⁶⁰⁰ Vgl. Fielding 1834. Die folgenden Zitate beziehen sich auf die 2. Auflage von 1839. In Dobai sind diese beiden Auflagen erwähnt. Vgl. Dobai 1974-1984, p. 103. Carlyle führt keine Auflage von 1834 an. Eine Entwirrung der Auflagenentwicklung wäre wünschenswert. Vgl. auch Carlyle 2001, pp. 302, 304. Carlyle stützt sich auf die Auflagen in der British Library, der National Art Library und der Library of Congress. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Ausgaben, die im Yale Center for British Art zugänglich waren.

Properties and Permanency of Colours, and on The Best Methods of Cleaning and Repairing Old Paintings, &c."⁶⁰¹

Auch das Inhaltsverzeichnis entspricht klar und deutlich dem Aufbau eines Künstlerhandbuches. Die Untertitel benennen jeweils eine bestimmte Technik, einen Effekt oder ein Material.⁶⁰² Doch Fieldings in mehreren, zum Teil ergänzten und leicht veränderten Auflagen erschienene Schrift überraschte den Leser mit einem zusammenhängenden, flüssigen Text, in dem Namen bekannter Künstler und ihre Errungenschaften, die ihnen einen Platz in der Geschichte der Kunst sicherten, sowie Künstleranekdoten regelmässig Erwähnung fanden. Die Geschichte der Kunst war Bestandteil dieses technischen Handbuches.

Das erste Kapitel von Fieldings *On Painting in Oil and Watercolours* ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse.⁶⁰³ Unter dem Titel *On Pencilling or Handling* widmete der Autor der Pinselführung ein gesondertes Kapitel. Er unterteilte diese in zwei Arten, eine grobe und eine feine, und besprach sie ausführlich für die grossen Meister der flämischen und italienischen Schulen.⁶⁰⁴ Zwei Anliegen waren

⁶⁰¹ Fielding 1839. Für weitere Auflagen siehe Carlyle 2001, pp. 302-304.

⁶⁰² So heisst es zum Beispiel im vierten Kapitel: 'Portrait Painting - Best Colours for Grounds/Tints used in First Paintings, Second Paintings, Third Paintings, or Finishing', oder im sechsten Kapitel: 'On Varnishes, Vehicles, Oils &c./Fixed Oils etc.'. Vgl. Fielding 1839, Contents.

⁶⁰³ Fielding 1839, pp. 6-13.

⁶⁰⁴ Der Abschnitt betreffend die Unterteilung der Pinselführung lautet: „Pencilling may be divided into two kinds - viz. the bold, which is suited for despatch, requiring great knowledge of drawing, as well as of the materials used in painting; and the smooth or finished style of pencilling, the opposite to the first mentioned.“

ihm besonders wichtig: zum einen der Anspruch, dass eine gute Pinselführung ein grosses Wissen der Malmaterialien voraussetze und zum anderen die Überzeugung, dass Materialien alleine nicht verantwortlich sein könnten für die Qualität eines Gemäldes oder die Meisterschaft einer Schule. Somit distanzierte sich Fielding von einer viel genannten Fehleinschätzung, die auch immer wieder von Farbenhändlern aus Verkaufsinteressen vorgebracht wurde.⁶⁰⁵ Zum Verstehen und zum Machen von Kunst brauche es *theoretisches Wissen der Praxis*, das sich, im Falle des Arbeitens nach einem Vorbild, zur Hauptsache als historisches Wissen manifestieren müsse.

Fielding suchte im Aufbau seines Textes den Ausgleich zwischen Abschnitten, in denen er vergleichend auf Vorbilder verwies, und Abschnitten, in denen er die praktische Ausübung einer Technik erläuterte. Zur zentralen Frage der Anpassung der Pinselführung an das Motiv schrieb er:

*"That the pencilling should be suited to the subject is evidenced by the pictures of Salvator Rosa, where we find in the savage scenery and accompanying banditti, a bold and rough style of pencilling well suited to the intention of the artist in what he had to express; but this manner would not so well suit the beautiful and placid scenery of Claude Lorraine, as his own more finished and quiet happy manner."*⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Vgl. Vorworte in Ackermann 1801, De Massoul 1797.

⁶⁰⁶ Fielding 1846, p. 116.

Die Erläuterungen der verschiedenen technischen Fähigkeiten, die der junge Maler oder Amateur zu erlernen hatte, illustrierte Fielding mit Beispielen bekannter Meister. Er argumentierte dabei konsequent positiv. Im Falle des zitierten Beispiels bedeutet dies, dass Fielding nicht die Pinselführung von Salvator Rosa (1615-1673) kritisierte und diejenige von Claude Lorrain (1600-1682) lobte, sondern die unterschiedliche Pinselführung den verschiedenen Inhalten - in diesem Fall dem Charakter der Landschaft - zuschrieb.

Fieldings Leserschaft bestand aus bürgerlichen Amateuren, Kennern und solchen, die es werden wollten. Technische Kenntnisse der Malerei und der Werkstoffe waren für dieses Zielpublikum insbesondere von Interesse, wenn sie unmittelbar in einen grösseren Kontext der Geschichte der Kunst gestellt wurden. Die meisten Leser hatten - im Vergleich zum adligen *Grand Tour traveller* des 18. Jahrhunderts - nur ein sehr bescheidenes Wissen der Kunst und Künstler.⁶⁰⁷ Ihre zur Verfügung stehende Zeit, sich mit Kunst und Kennerschaft zu beschäftigen, war ebenfalls äusserst beschränkt, verglichen mit den Möglichkeiten der aristokratischen *leisure class*.

Diese verschiedenen Erwartungen der Leserschaft zu vereinen, war auch Fieldings Anliegen in seinem kurzen Handbuch *The*

⁶⁰⁷ Zur Bedeutung der Grand Tour und ihrer Stellung innerhalb der englischen Gessellschaft vgl. Allen 1998, Black 1992, Billi 1997. Zu den Veränderungen des Charakters der Grand Tour im 19. Jahrhundert vgl. Brilli 1989, Chaney 1998.

Knowledge of Restoration of Old Paintings, das Ackermann 1847 verlegte.⁶⁰⁸ Nach beinahe vier Dutzend kurzen und grundlegenden, aber sehr verständlich verfassten Kapiteln zur Restaurierung und Praxis des Kennertums folgt eine Auflistung der Lebensläufe von ca. 150 Künstlern.⁶⁰⁹ *The Knowledge of Restoration of Old Paintings* demonstrierte in eindringlicher Weise, dass auf dem Markt die Wünsche der Käufer dominierten. Sollten die Handbücher diese Wünsche erfüllen, so mussten sie mehr bieten als jeweils nur eine Technik zu behandeln. Wenn immer möglich sollten sie auch jenes Grundlagenwissen vermitteln, das es dem neuen bürgerlichen Amateur erlaubte, sich in einer kunstgebildeten Gesellschaft zu behaupten.⁶¹⁰

Die Ausführungen im ersten Kapitel von *Painting in Oil and Water Colours* sind einem Verständnis der Geschichte der Kunst verpflichtet, das die Beziehungen zwischen Meister und Schüler über den Begriff der Imitation, im Sinne der absichtlichen Nachahmung des Meisters durch den Schüler, definierte. Je weiter der Leser in der Lektüre dieses ersten Kapitels voranschreitet, desto mehr wird er gewahr, dass die zu Beginn getroffenen Unterscheidungen der Pinselführung und die postulierte Prominenz des Materials für Fielding keine Relevanz mehr haben und seine Ausführungen sich schliesslich in Urteile wandeln, die an den Kenner gerichtet sind und ihren

⁶⁰⁸ Fielding 1847.

⁶⁰⁹ Fielding 1847, pp. 134.

⁶¹⁰ Zur Lage der Mittelklasse und ihrer Identitätsbildung mit Hilfe der schönen Künste vgl. Macleod 1996.

emotionalen Höhepunkt in der zustimmenden Erwähnung von Jonathan Richardsons Kritik an der Manier Caravaggios hat.⁶¹¹ Die Begriffe des *pencelling* oder *handling* verlieren dabei stark an Schärfe und stehen alsbald synonym neben den Begriffen *style* und *manner*.

In den folgenden Kapiteln beschränkte sich Fielding keineswegs nur auf die technische Seite der Malerei, wie dies George Field im Hauptteil von *Chromatography* getan hatte. Seine Ausführungen verweisen, obwohl sie auf das Vermitteln praktischen Wissens ausgerichtet sind, auf die Techniken und Tricks bekannter Maler, insbesondere der flämischen und italienischen Schulen. Im zweiten Kapitel *On Landscape Painting* widmete Fielding der Grundierung grosse Aufmerksamkeit.⁶¹² Die verschiedenen Techniken und Möglichkeiten erfahren keine abstrakte Beschreibung, sondern werden direkt an die Praxis verschiedener Schulen gebunden.

Seine Ausführungen lassen sich denn auch als zusammenhängenden Text lesen und ergeben ein abgerundetes Bild der Grundierungsmöglichkeiten, wobei eine chronologische Anordnung nicht nur die Orientierung erleichtert, sondern einen Überblick und Einblick in die Geschichte der Kunst gibt. Fieldings Handbuch erfüllte somit eine doppelte Funktion: Es war praktische Anleitung und Geschichtsbuch zugleich. Fieldings Ausführungen beruhen zum einen auf eigenen

⁶¹¹ Richardson 1719, p. 130.

⁶¹² Fielding 1839, pp. 14-25.

Beobachtungen, zum anderen auf dem sorgfältigen und klar deklarierten Einbezug schriftlicher Quellen. Am häufigsten zitiert er Sir Joshua Reynolds' *Discourses*.⁶¹³ Daneben bezieht er sich auch mehrmals auf Thomas Bardwells berühmtes Künstlerhandbuch *The Practice of Painting* von 1856, auf P.F. Tingry, den Genfer Chemieprofessor, der 1804 *The Painter and Varnisher's Guide* publiziert oder auf Jean-Henri Müntz', 1760 in London veröffentlichte Schrift über *Encaustic or Count Caylus's Method of Painting*.⁶¹⁴ Die Qualität von Fieldings Schrift erweist sich in einem dichten Netz von relevanten Querverweisen.

Die Bedeutung der Darlegung material- und kunsthistorischer Zusammenhänge in den Handbüchern für Künstler und Amateure wird besser ersichtlich, wenn ihr Aufbau und Inhalt mit explizit theoretischen Schriften verglichen wird. 1833, im gleichen Jahrzehnt wie die Handbücher von Field und Fielding, erschienen die *Lectures on the History and Principles of Painting* von Thomas Phillips.⁶¹⁵ Die Sammlung von Phillips' lectures, die er als Professor für Malerei an der Royal Academy hielt, ist George O'Brien, dem Earl of Egremont, gewidmet.⁶¹⁶ Der akademische Entstehungskontext dieser Vorlesungen unterschied sich wesentlich vom Umfeld jener

⁶¹³ Vgl. Reynolds 1778, resp. Reynolds 1797 und Reynolds 1997.

⁶¹⁴ Bardwell 1756. Tingry 1804. Müntz 1760. Vgl. auch Caylus 1755.

⁶¹⁵ Phillips 1833.

⁶¹⁶ Zur Person von Phillips vgl. Dictionary of National Biography 1885, pp. 1102, 1103. Zu Phillips Karriere als Porträtmaler vgl. Bucklow 1993;

Autoren, die unabhängig von der Akademie ein Handbuch verfassten.

Phillips' Serie von Vorlesungen folgte den üblichen Vorgaben, die man an einen Professor für Malerei an der Akademie stellte: Nach vier Vorlesungen über die Geschichte der Malerei folgte je eine über *Invention, Design, Composition in Painting, Colouring* und *Chiaro-Scuro*. Die letzte Vorlesung trug den Titel *On the Application of the Principles of Painting*.⁶¹⁷ In einem ausführlichen Vorwort und einer Einleitung in das erste Kapitel legte Phillips seine Motivationen dar und gab dem Leser Hinweise, die ihm den Einstieg in das kulturelle, institutionelle sowie akademische Klima erleichterten. Diese Hinweise bilden eine wertvolle Hilfe, die scharfe Unterscheidung zwischen den Ansprüchen und Vorstellungen der Akademie und denjenigen ausserhalb und am Rande dieser Institution zu verstehen. Phillips verlieh seinen einführenden Worten eine legitimatorische Note. Seine Aufgabe sah er in der Ausbildung der intellektuellen Seite der Kunststudenten:

„It has been repeatedly and justly observed, that 'in the practice of the fine arts we never regard the labour bestowed, nor the materials employed: we consider as of value only the degree of excellence produced; and it is the glory of the art of

Hayes 1977. Phillips publizierte 1840 auch ein Zeichenhandbuch. Phillips 1840.

⁶¹⁷ Phillips 1833, p. 120.

painting, that, by an ingenious application of the mind
(Hervorhebung Autor), materials of little inherent value are
*rendered available to delightful and important purposes."*⁶¹⁸

Die klare Positionierung des handwerklichen Arbeitsprozesses und der Diskussion der Werkstoffe ausserhalb der Gründe, die zur Wertschätzung von Bildern angeführt werden konnten, setzte einen exklusiven Rahmen, der insbesondere jene bürgerlichen Amateure ausschloss, die den Zugang zur Kunst über den Kauf von Künstlermaterialien und das Erlernen einer bestimmten Technik mit Hilfe eines Handbuches suchten. Phillips' Darlegungen verraten gar eine abschätzige Haltung gegenüber der manuellen Arbeit des Malprozesses.⁶¹⁹ Die Aneignung der handwerklichen Fertigkeiten setzte Phillips in dieser betont akademischen Anordnung bewusst und eindeutig unter die intellektuellen Fertigkeiten. Seine theoretischen und historischen Ausführungen sollten insbesondere der Bildung jenes Künstlerwissens dienen, das den Maler schliesslich zu

⁶¹⁸ Phillips 1833, p. 4. Phillips wurde weiter unten in seinem Text noch direkter: „This beautiful and delightful art, to which such power is given, is the produce of a combined exercise of the physical and the mental powers of man; and it is therefore, divisible into two portions, - the one manual, the other intellectual.“ Siehe Phillips 1833, p. 5.

⁶¹⁹ Phillips schrieb: „The manual or imitative power, or the mere art of presenting upon a plane surface the appearance of natural objects, in form, in colour, and projection, is attainable, to a considerable degree, by any one possessed of a well-organised eye, a steady command of hand, and a tolerably fair portion of intellect, if accompanied by a good stock of industry; but the other, which governs and directs the imitative power of the art, in the representation of a fact, in the display of expression, of sentiment, or of beauty, requires a far greater expansion of mind in the artist (Hervorhebung Verfasser), a more refined sense of discrimination and of taste, and a vivid exercise of

sound judgment und *refined sense* führen sollte. Die grosse Zahl der Handbücher vor Augen, waren diese Ansprüche aber auch eine klare Abgrenzung gegenüber einer populären Kultur der Aneignung künstlerischer Fertigkeiten und Techniken, die den professionellen Künstler in seiner Integrität bedrohten.⁶²⁰

Eine Anspielung auf die florierende Kultur der Handbücher ist Phillips' Überzeugung, dass die Praxis der Malerei nicht in Worten vermittelt werden kann. Nur die Erfahrung und die direkte praktische Betätigung könne dies erfüllen. Phillips stellte sich somit gegen jene erdrückende Masse von Versuchen, welche die Praxis der künstlerischen Techniken in einer Vielzahl verschiedener Publikationen vermitteln wollten. Die Ausbildungen an der Royal Academy müssten diese Funktion übernehmen.⁶²¹

Die Geschichte der Malkunst, wie sie Thomas Phillips in sehr herkömmlicher Form darlegte, geht von der Annahme aus, dass Theorie und Praxis getrennt werden müssten und die Geschichte

the imagination, under the control of the soundest judgment." Phillips 1833, p. 5.

⁶²⁰ Vgl. Sloan 1986, pp. 12-29. Die künstlerischen Resultate, welche die Amateure erzielten, waren insbesondere in der Aquarelltechnik bemerkenswert. Vgl. *Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000*, insb. pp. 171-211.

⁶²¹ Die betreffende Stelle bei Phillips lautet: „Few, if any, of you, will, I trust, be disappointed when I state, that it would be an idle and delusive employment of our time, were I here to dwell much at length upon the practice which exemplifies the mere imitative power of painting; for it cannot be taught by words. To attain proficiency in it, to wield with dexterity the instruments it employs, we must necessarily be long engaged in the use of them; and to the culture of this power the schools of this Royal Institution are more properly devoted than the lecture room. I shall, therefore, without entirely omitting this, principally direct your attention to the other, - the intellectual portion of the art. The knowledge of it, is the only sure guide to the artist who aims

der Kunst im Wesentlichen zum Verständnis der theoretischen Prinzipien der Kunst diene. Die Geschichte der Malkunst wurde von der Verwendung und dem Interesse an bestimmten Materialien getrennt. Phillips besprach Van Dyck in Bezug auf Rubens und würdigte ihn, weil er einen *style for himself* formte, wenn auch die Komposition seiner Historienbilder die erstaunliche Einbildungskraft seines Lehrers vermissen liessen.⁶²²

Demgegenüber ging Fielding nicht historisch vor, indem er Schulen besprach und Lehrer-Schüler-Beziehungen würdigte, sondern er teilte sein Handbuch in Kapitel ein, die den Materialien, den verschiedenen Techniken und den traditionellen Problemfeldern beim Malen eines Bildes entgegenkamen.⁶²³ Dies erlaubte ihm, historische Gegebenheiten und Anekdoten mit dem Interesse an der Maltechnik und den Materialien zu verbinden. Im Kapitel *On Backgrounds* erläuterte er die Verteilung der individuellen und bildkompositorischen Licht- und Schattenpartien. Als autoritätsstiftendes Beispiel nannte er Tizian, bei dem er auf den Effekt eines Bündels von Trauben verwies, wo jede einzelne Traube ihre Licht- und Schattenseite habe, wobei das ganze Bündel aber trotzdem eine hellere und dunklere Seite besitze und gerade dieser

at excellence; it greatly increases the pleasure derivable from fine pictures." Phillips 1933, pp. 5, 6.

⁶²² Phillips 1833, p. 168.

⁶²³ Das fünfte Kapitel besteht beispielsweise aus folgenden Unterüberschriften: *On Backgrounds/Best Masters in Colouring/Intention of Effect/Severe Relief of Albert Durer, Leo. da Vinci, Raphael &c./Expression*. Fielding 1839, pp. 41-55.

Gesamteffekt eine angenehme Einheit bilde.⁶²⁴ Fielding verband die Meinungen berühmter Maler mit alltäglichen maltechnischen Problemen. Die Geschichte der Kunst wird somit in Einzelteile zerlegt, die wegen ihres praktischen Bezugs lebhafter erscheinen als Phillips' chronologisch und linear aufgebaute Erzählung.

Thomas Phillips' Ausführungen basieren seinen eigenen Angaben gemäss zu einem grossen Teil auf den Beobachtungen, die er während seiner Italienreise machte, nachdem er zum *Professor of Painting* an der Royal Academy ernannt wurde.⁶²⁵ Seine Ausführungen wirken im Vergleich zu Fielding trotzdem wenig originell und unterscheiden sich nur marginal von den üblichen anekdotenhaften und an Künstlerbiographien orientierten Erzählungen der Entstehung der grossen Schulen der Malerei.⁶²⁶ Obwohl Phillips in seinem Vorwort die Publikationen seiner Vorgänger erwähnte, insbesondere die Vorlesungen von Johann Heinrich Füssli (1741-1825) und Sir Joshua Reynolds (1723-1792) sowie die Publikationen der Faksimile von seltenen Drucken der italienischen, holländischen und flämischen Schulen von William Young Ottley (1771-1836), bleibt unklar, wieviel er von seinen Vorgängern

⁶²⁴ Der Abschnitt lautet: „However objects may be scattered throughout the picture, they are to be so grouped and collected together, that although each is to have its particular light and shadow, yet the lights should generally mass together, as well as the shadows. To illustrate this, Titian refers to the effect on a bunch of grapes, where each grape has its own lights and shade, yet it forms only one member of a mass considered as such, has only one light side and one dark, causing an unity of effect that is always agreeable.“ Fielding 1839, p. 51.

⁶²⁵ Phillips 1833, Preface pp. ix, x. Vgl. auch Redgrave 1878, p. 331.

übernahm und an den Originalen in Italien überprüfte.⁶²⁷

Fielding hingegen stützte sich mehrheitlich auf schriftliche Quellen. Er zitierte ausführlich aus Reynolds' *Discourses* und er integrierte Zitate Reynolds in seinen Text, die auf das Vermitteln praktischen Wissens ausgerichtet waren.⁶²⁸ Es war diese Einbettung in praktische Hinweise, die Reynolds' Ausführungen in einen weiteren Kontext stellten und insbesondere seinen historischen Verweisen eine neue Aktualität verliehen. Sie wurden in einem immanent praktischen Sinne relevant für die tägliche Arbeit des Künstlers, während Phillips' Beobachtungen seinen eigenen Absichten gemäss im Reich der Imagination verblieben.

Thomas Phillips' *Lectures on Painting* sind nicht illustriert. Der Leser war auf die Eindrücke, die er während eigenen Reisen gewonnen hatte, oder aber auf den Zugang zu Drucken bekannter Gemälde angewiesen. Diesem Mangel vieler akademischer Publikationen stand die Illustrierung der Handbücher mit Abbildungen bekannter Gemälde gegenüber, die entweder den Text begleiteten oder am Ende der Publikation den Versuch einer rudimentären Übersicht wagten. Fielding bot dem Leser in *On Painting in Oil and Water Colours* zwei Blöcke von Abbildungen an. Der erste Block (*Plate I* bis *Plate III*) umfasst die Abbildungen zweier Paletten sowie eine Reihe

⁶²⁶ Vgl. Locher 2001, pp. 195-202.

⁶²⁷ Vgl. Fuseli 1801-20; Fuseli 1820; Fuseli 1830. Vgl. auch Fuseli 1803, Fuseli 1831. Zu Füssli (Fuseli) vgl. Schiff 1973. Vgl. Reynolds 1778; Reynolds 1797; Ottley 1828 (1); Ottley 1828 (2); Ottley 1828 (3).

kolorierter didaktischer Abbildungen, welche die praktischen Ausführungen illustrierten. Der zweite Block (*Plate IV* bis *Plate X*) präsentierte eine feine Auswahl von Drucken bekannter masterpieces von Rembrandt über Ludovico Carracci (1555-1619) bis Jacob van Ruysdael (1628-1682). Die Abbildungen bekannter Gemälde, siebzehn Stück im Ganzen, gaben einen Querschnitt durch die wichtigsten Schulen und Gattungen sowie ihre malerischen Möglichkeiten. Zusammen mit dem Text von Fielding entstand ein grober, aber fassbarer Überblick über die Geschichte der Kunst, der über das Interesse an der Maltechnik den Zugang zur Geschichte erleichterte und mit den Abbildungen eine optische Entsprechung erhielt.

⁶²⁸ Fielding 1836, p. 55. Siehe Reynolds 1997.

5.2.3 John Burnets *Practical Hints on Colour in Psinting* (1827): Formale Analysen der künstlerischen Praxis

George Fields *Chromatography* und Theodore Henry Fieldings *On Painting in Oil and Water Colours* hatten entweder keine Illustrationen von Bildern zeitgenössischer Künstler, wie im Falle von Field, oder trennten diese noch eindeutig vom Text, wie im Falle von Fielding. John Burnet ging in dieser Hinsicht neue Wege. In seinen *Practical Hints on Colour in Painting* von 1827 mit Widmung an den damaligen Präsidenten der Royal Academy, Sir Thomas Lawrence, verband er formale Werkanalyse und praktische Hinweise auf originelle Art.⁶²⁹ Die *Practical Hints on Colour in Painting* erschienen 1827 in einem Sammelband zusammen mit den *Practical Hints on Composition in Painting*, erstmals erschienen 1822, und den *Practical Hints on Light and Shade in Painting*, erstmals erschienen 1826. Zugleich erschienen die *Practical Hints on Colour in Painting* auch als separater Druck. Die generelle Ausrichtung auf die Werke bekannter Meister und deren Einordnung bezüglich ihrer Techniken verrät dabei insofern eine historische Sichtweise als die besprochenen Beispiele als Teil einer Entwicklung, die in der Vergangenheit einsetzte und im England des 19. Jahrhunderts weiterging, dargestellt wurden. Die Widmung an den Präsidenten jedoch scheint zweideutig: Zum einen wollte sich Burnet damit klar in die Tradition der Akademie

einschreiben, zum anderen zielte der Anspruch, *practical hints* zu geben, genau auf jenen Teil der künstlerischen Ausbildung ab, der an der Akademie zu kurz kam.⁶³⁰

Im ersten Kapitel *Of Colour* beschäftigte sich Burnet mit den warmen und kalten Farbkontrasten. Die Erläuterung der grundlegenden Prinzipien, im Besonderen die Betonung des Kontrastes zwischen den Brauntönen des Hintergrunds und der Farbigkeit von Figuren und Gegenständen im Vordergrund, legte er auf anschauliche Weise dar. Er verwies auf die Errungenschaften grosser Meister und unterlegte seine Argumentation mit Zitaten aus Reynolds' *Discourses* und Anton Raphael Mengs' Ausgabe der *Oeuvres completes*, die auch eine Reihe von Traktaten über die Theorie der Malerei enthielten.⁶³¹ Absicht dieses ersten Kapitels war die Darlegung der Problematik in ihren wichtigsten Aspekten. Die erste Abbildung (Abb. 80) besteht aus sieben Figuren, wobei die ersten fünf Figuren vertikale Diagramme der Farbanordnung von Newton,

⁶²⁹ Siehe in der Reihenfolge der Erwähnung: Burnet 1827; Burnet 1822; Burnet 1826. Vgl. dazu Dobai 1974-1984, Bd. 3, p. 1199, Registerband 4, p. 53.

⁶³⁰ Die Akademie war auf das Erlernen der Zeichnung nach den traditionellen Methoden ausgerichtet. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde auch den Werkstoffen systematisch Beachtung geschenkt. 1871 gab es mit Frederick Barff erstmals einen *Professor of Chemistry*. Siehe Hutchison 1986, insb. p. 235. Hutchison 1987, Hutchison 1989, und Pevsner 1940. Burnet selbst weist auf den Mangel an praktischen Orientierungsmöglichkeiten für den Maler hin: „Should it appear that these hints carry the student but little on his way, it must be remembered that little exists in the shape of a practical treatise upon the science of colour, and even that that little lies scattered in a multitude of disjointed criticisms. To present these in a collected and concentrated form must abridge his labour; to establish them by illustrations derived from widely scattered sources, must abridge it still more.“ Burnet 1827, pp. viii, ix.

⁶³¹ Reynolds 1778. Mengs 1796. Zu Mengs vgl. Pelzel 1979; Roettgen 1993; Mengs Katalog 2001.

Leonardo da Vinci und Anton Raphael Mengs, sowie die Idealverteilung der warmen und kalten Farben gemäss Burnet selbst darstellen. Burnet visualisierte auf einfache Weise, was in Worten nicht nur langweilig, sondern dem nach praktischen Tipps Ausschau haltenden Leser häufig gar unleserlich erschien. Der Text lässt jedoch die nach dem Aufbau der Schrift zu erwartende strenge Systematik vermissen. Es ist ersichtlich, dass Burnets erstes Kapitel auch eine Einführung in den akademischen Diskurs ist und sich an einen gebildeten Kreis von Lesern wandte.

Burnet war sich der Wichtigkeit der äusseren und inneren Form seiner Publikationen bewusst. Viele kunsttheoretische Traktate, Handbücher und publizierte Vorlesungen handelten über Hunderte von Seiten in mühseligen Formulierungen das klassische Repertoire des Künstlerwissens ab.⁶³² Wer las diese Publikationen? War nicht der Index, der ein schnelles Nachschlagen bei Bedarf ermöglichte, sowohl für den Amateur wie auch den professioneller Künstler viel wichtiger? Burnet trug diesen Bedürfnissen Rechnung, indem er für seine Darlegungen jeweils eine Form fand, die sowohl eine kontinuierliche Lektüre wie auch ein häppchenweises Lesen ermöglichte. In den *Practical Hints on Colour in Painting*, den *Practical Hints on Composition in Painting* und den *Practical*

⁶³² Vgl. De Lairese 1707 (De Lairese 1728, De Lairese 1738); Bardwell 1756; Mengs 1796; Reynolds 1778 (Reynolds 1797); Phillips 1833; Fuseli 1801-20. Oder auch De Piles 1706; De Piles 1743. Zu Frankreich vgl. Holert 1998, pp. 85-87, pp. 91-125.

Hints on Portrait Painting war es das kapitelweise Aufteilen seiner Erläuterungen in Beispiele, die, mit Kupferstichen illustriert, jeweils einzeln gelesen werden konnten.⁶³³ In einem einleitenden Kapitel, das ebenfalls von einer Illustration begleitet war, fasste Burnet auf wenigen Seiten das Wichtigste zusammen. Danach konnte der Leser nach freier Wahl die Abschnitte zu den entsprechenden Abbildungen konsultieren. Dementsprechend war das Inhaltsverzeichnis äusserst einfach aufgebaut: Das einführende Kapitel trug den Titel des behandelten Themas, also beispielsweise *Of Colour*, die restlichen Kapitelüberschriften gaben jeweils lediglich die Nummer der entsprechenden Abbildung an, die den Text begleitete, also beispielsweise *Plate I, Plate II* etc. Text und Bild bildeten eine unauflösbare Einheit. Dem Leser stand keine weitere Orientierungshilfe, etwa ein Index, zur Verfügung, um die versprochenen *practical hints* zu finden. Burnets Aufbau erleichterte es dem Leser, nicht Kapitel für Kapitel vorgehen zu müssen, und er unterstrich somit, dass zumindest die einzelnen Kapitel als Einheit konsumiert werden müssten. In dieser Hinsicht unterschied sich Burnets Publikation von der gewohnteren Art der Verwendung von Abbildungen, wie dies beispielsweise Theodore Henry Fielding in *On the Theory of Painting, to Which is Added an Index of Mixed Tints* tat.⁶³⁴ Am Ende von Fieldings Schrift befand sich

⁶³³ Siehe Anmerkung 628.

⁶³⁴ Fielding 1836.

ein gesondertes Kapitel mit dem Titel *Description of the Plates, with Critiques, &c.* Darin verglich Fielding die Werke bekannter Maler, wobei die direkte Konfrontation mit den technischen Erläuterungen ausblieb, da diese im Hauptteil seiner Schrift bereits beschrieben wurden. Die Trennung von praktischen Hinweisen und Werkanalyse war sowohl inhaltlich wie auch im Aufbau von Fieldings Handbuch klar ersichtlich.

Der Warm-Kalt-Kontrast diente Burnet in den Erläuterungen der folgenden, ganz auf die Abbildungen ausgerichteten Kapitel als analytisches Instrument. Obwohl dieser Ansatz auf eine spätere, praktische Umsetzung ausgerichtet war, beruhte er auf einer vorgängigen Analyse bekannter Meisterwerke, auf dem Verständnis ihres Aufbaus, ihrer künstlerischen Technik und schliesslich ihrer Schönheit und Faszination. Insofern exemplifizierte Burnet eine Tätigkeit, die das Gewinnen von Erkenntnissen über die Malerei früherer Epochen und Meister in den Vordergrund rückte und in der Hoffnung auf die Bildung einer englischen Schule von Koloristen selber eine historische Dimension annahm.

Als eines der bekanntesten Beispiele eines venezianischen Malers in einer englischen Sammlung besprach Burnet im dritten Kapitel Tizians *Bacchus und Ariadne* (Abb. 81). Aufschlussreich kontrastieren lässt sich die Analyse von Burnet mit der Besprechung des gleichen Bildes in Friedrich Gustav Waagens Publikation *Works of Art and Artists in England*, die bereits 1838, nur ein Jahr nach ihrem Erscheinen in deutscher Sprache

aus nahe liegenden Gründen ins Englische übersetzt wurde.⁶³⁵ Waagens Kommentar zu Tizians bekanntem Gemälde beschränkte sich auf etwas mehr als eine Seite.⁶³⁶ Neben einer allgemeinen Einschätzung, dass es sich um eines der grössten Meisterwerke der italienischen Kunst handle, verwies Waagen zur Abstützung seiner Einschätzungen ausschliesslich auf Vasaris Kommentar in seinen Viten.⁶³⁷ Waagen skizzierte in aller Kürze die Komposition bezüglich der Ikonographie und schrieb schliesslich lediglich zwei Sätze zur Farbgebung. Obwohl Waagens zweibändige Publikation als umfassender Führer zur englischen Kunst gedacht war und deshalb viele Kunstwerke auf wenig Platz zu versammeln versuchte, ist es überraschend, dass John Burnets Besprechung desselben Gemäldes in seinem Handbuch ausführlicher ausfiel. John Burnet verglich *Bacchus und Ariadne* mit anderen Werken von Tizian und erweiterte den analytischen Horizont, indem er auch Gemälde anderer Schulen als Vergleichsbeispiele beizog. Er fuhr mit einer eigenen Analyse der Farbgebung fort, wobei er diese als Mittel des Malers verstand, die Klarheit der ikonographischen Situation

⁶³⁵ Waagen 1838. Waagen 1837-39. Waagens Bedeutung für die Kunstgeschichte im heutigen Sinne, die Geschichte der Kennerschaft sowie den Beziehungen zwischen diesen beiden Kategorien machen ihn zu einer Schlüsselfigur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Betreffend seine Bedeutung für die Kunstgeschichtsschreibung vgl. Bickendorf 1985; Bickendorf 1991; Bickendorf 1993; Bickendorf 1995. Zu Waagens Museumsarbeit, welche die Grundlagen seiner kunsthistorischen und kennerschaftlichen Tätigkeit bildete vgl. Geismeyer 1980; Geismeyer 1995; Stonge 1998. Allg. zu Waagen vgl. die Bibliographie von Zimmer 1995.

⁶³⁶ Waagen 1838, pp. 87, 88.

⁶³⁷ Siehe Vasari 1568 (1981), pp. 425-469.

sicherzustellen.⁶³⁸ Die lockere Weise seiner Analyse war ohne Einbusse des Verständnisses möglich, weil eine Abbildung ihn von langen Beschreibungen des Bildes befreite. Burnet konnte sich darauf verlassen, dass seine Leser das Bild kannten und seine Abbildung es ihnen in Erinnerung rief oder, wenn sie es zum ersten Mal sahen, sich, gemessen an den damaligen Farbdruckverfahren, auf seine Farbabildung verlassen konnten.⁶³⁹ Burnets Bildbesprechung fiel umfassend aus. Neben der Komposition und der Farbgebung widmete er sich auch inhaltlichen Aspekten. Er orientierte sich an seinen einführenden analytischen Raster der warmen und kalten Farben.⁶⁴⁰

Burnet stellte die Analyse der Bilder ganz klar über die theoretischen Erwägungen und proklamierte dies auch als eine der wichtigsten Maximen für den Studenten:

*„However, as from any thing I have yet read, and after a careful examination of the best pictures of the greatest colourists, from Titian to our own Reynolds, I shall not perplex the student by a repetition of the theory [...]“.*⁶⁴¹

⁶³⁸ Burnet 1827, pp. 25-27.

⁶³⁹ Beispielsweise: „To Ariadne is given (say the critics) a red scarf, to relieve the figure from the sea, which is behind her. It is not for that reason alone, but for another of much greater consequence; for the sake of the general harmony and effect of the picture.“ Burnet 1827, pp. 24, 25.

⁶⁴⁰ Burnet 1827, p. 7.

⁶⁴¹ Burnet 1827, p. 7.

Im Vergleich zur kunsttheoretischen Literatur, wie de Lairese mit seinem Traktat ein Beispiel vorlegte, und im Vergleich zu praktisch ausgerichteten Handbüchern, wie beispielsweise Fieldings Publikationen, bergen die Schriften von Burnet einen inhärenten Widerspruch. Sie analysieren eine Anzahl bekannter Bildbeispiele unter der Vorgabe der *practical hints*, bleiben jedoch zu unpräzise, um den Ansprüchen der Malpraxis gerecht zu werden. Burnet verwendete in seinen Beschreibungen immer wieder die Bezeichnungen *blue*, *light blue*, *yellow* oder *dark red*. Die im konkreten Fall verwendeten eigentlichen Pigmente, beispielsweise *ultramarine*, *Indian yellow* oder *vermilion*, deren Mischung, die Verwendung entsprechender Bindemittel sowie die notwendige Grundierung erwähnte er nicht.⁶⁴²

Burnets Serie von *Practical Hints* ist nicht ausschliesslich eine Anleitung zum Erlernen und Perfektionieren der technischen Fertigkeiten eines Malers, sondern ebenso sehr eine Anleitung zum Verständnis bekannter Gemälde alter Meister. Eine fein säuberliche Beschreibung der Motive, der Versuch einer ikonographischen Einordnung oder die Schilderung des sammlungshistorischen Kontextes sucht man bei Burnet vergebens. Er analysierte die Anordnung der Farben und ihre Verwendung für spezifische Motive mit der Absicht, die Komplexität und Perfektion eines Werkes zu belegen, um es zum

⁶⁴² Als Beispiel vgl. die Beschreibung des *Raub der Sabinerinnen* von Rubens: „The sky is composed of pale yellow and blue; the building, of a grey, are united to the figures by a small portion of a faint red; the light is spread over the female group by delicate colours, viz. grey, light

Vorbild zu machen. In diesem Sinne wollte er seine Analysen auch als praktische Anleitungen verstanden haben. Dieser praxisbezogene Ansatz findet in den *Hints on Colouring in Painting* seinen Niederschlag, wenn Burnet die Proportionen der Farben zueinander angibt, wie sie gemäss Newtons Experiment mit dem Prisma zu beobachten sind, und beinahe lakonisch den Kommentar hinzufügt:

*„Whether the harmony depends upon their natural arrangement, or upon the proportions of each, is more an object of philosophy than of painting, which has to produce an agreeable sensation, independent of all theoretical disquisition.“*⁶⁴³

Um die agreeable sensation zu erreichen waren *practical hints* notwendig.⁶⁴⁴

John Burnets Serie der *Practical Hints* erreichte nicht jenen Grad von malpraktischer Relevanz, wie es die Publikationen von Field oder Fielding taten. Sein Interesse richtete sich auf die formale Analyse. Dass ihm diese Art der nicht historischen Kunstbetrachtung am Herzen lag und auch ein Bedürfnis seitens der Leserschaft vorhanden gewesen sein muss, legen die beiden biographischen Arbeiten über Rembrandt und Turner dar, die

felsh tints, and faint yellow; then pink and blue, falling into dull yellow, black, red, and dark blue. Etc. [...]“ Burnet 1827, pp. 46, 47.

⁶⁴³ Burnet 1827, p. 6.

⁶⁴⁴ Burnet war auch verwickelt in die Diskussionen des *select committee* betreffend die Einführung des Zeichenunterrichtes für Handwerker. Vgl. Dobai 1974-84, pp. 266-269. Vgl. Generell Dobai 1974-84, Bd. 3, pp. 1128, 1129 zum Thema Lehrbücher und Hilfswerke.

1849 und 1852 erschienen sind.⁶⁴⁵ Darin hütete sich Burnet, seine formalen Analysen in grössere historische Zusammenhänge zu stellen. Die Zeitachse seines Textes entwickelt sich entlang der bekannten Gemälde berühmter Meister. Folgerichtig überliess er in seiner Turner-Biographie den ersten Teil *Memoir* seinem Freund und bekannten Turner-Biographen Peter Cunningham.⁶⁴⁶ In der Rembrandt-Biographie, die ganz aus Burnets Feder stammt, fehlt der biographisch-historische Teil gänzlich. Burnet betitelte sein Buch mit *Rembrandt and His Works* und teilte seinen Text in die formal klar definierten Unterkapitel *Composition*, *Chiaro-Scuro* und *Colour* ein. Kürzere, zusätzliche Kapitel behandelten *Landscapes*, *Drawings by Rembrandt* und *The Etchings of Rembrandt*. Dieses letzte Kapitel ist im Wesentlichen eine Aufzählung aller Kupferstiche Rembrandts, wobei Burnet seine Quellen, im Besonderen den *Catalogue Raisonné of Rembrandt* von John Smith angab, mit dem feinen Zusatz: „I have also marked those that are of the greatest excellence with a star before the number“.⁶⁴⁷ Burnet richtete sich ohne Zweifel an den Sammler und Kenner. Seine Publikationen sind nicht mehr Handbücher für den Amateur oder Künstler, welche die Praxis der Malerei erläutern, sondern es

⁶⁴⁵ Burnet 1849; Burnet 1852.

⁶⁴⁶ Burnet 1852. Zu Peter Cunningham siehe Dobai 1974-1984, Bd. 2, p. 290, Bd. 3, pp. 1047, 1048.

⁶⁴⁷ Smith 1829-42. Smiths catalogue raisonné war ganz auf den Sammler und Kenner ausgerichtet, was aus dem langen Untertitel seiner Publikation ersichtlich ist, wo er nicht nur Beschreibungen der Bilder ankündigt, sondern auch verspricht, eine Stellungnahme zu ihren Preisen abzugeben sowie Angaben zu den Sammlungen zu machen.

sind Anleitungen zum visuellen und ästhetischen Verständnis von Bildern. Obwohl dies zwei grundsätzlich verschiedene Funktionen sind, unterscheiden sich Burnets *Hints* von üblichen Handbüchern, was Form und Inhalt anbelangt, nur geringfügig. Die Analyse von Material und Technik kann sowohl zum praktischen Arbeiten wie auch zum ästhetischen Verständnis dienen.

5.3 Popularisierung

Die Popularisierung der Handbücher für Künstler und Amateure ist der wesentlichste Grund, weshalb sich diese Literaturgattung nicht weiter entwickeln konnte. Im Gegensatz zur Künstlerbiographie hatte die Produktion von Handbüchern für einen breiten Markt keinen Siegeszug dieser Gattung zur Folge.⁶⁴⁸ Während eine neu erschienene Biographie sich normalerweise einem Künstler widmete, dessen Leben in dieser literarischen Form noch nicht zugänglich war, sahen sich die Autoren von Handbüchern dem Problem der Wiederholung ausgesetzt. Neuigkeitswert hatten lediglich die Einführung neuer Techniken und die Bekanntmachung neuer oder verbesserter Pigmente. Diese Entwicklung war aber verhältnismässig langsam und in der Informationsmenge begrenzt. Nur aufwendige Forschungen, wie sie Field in England oder Mérimée und Chevreul in Frankreich betrieben, konnten den Leser mit Neuigkeiten überraschen.⁶⁴⁹ Demgegenüber stand eine grosse Nachfrage nach Anleitungen und Informationen zur Maltechnik und zu den Werkstoffen seitens der Amateure. Die nächstliegende Möglichkeit, diese Nachfrage zu befriedigen,

⁶⁴⁸ Siehe Woodcock 1998 (1). Woodcock geht der Frage nach, inwiefern Künstlerbiographien über die Künstlermaterialien und die künstlerischen Techniken Auskunft gaben. Ihrem Artikel ist eine alphabetische Liste von englischen Künstlerbiographien beigelegt, die einen guten Überblick über die Publikationstätigkeit in diesem Genre gibt.

⁶⁴⁹ Field 1817, Field 1835. Mérimée 1830. Chevreul 1823; Chevreul 1839; Chevreul 1861; Chevreul 1864 (1); Chevreul 1864 (2). Engl. Übersetzung Chevreul 1854.

war die Publikation der immer wieder gleichen Inhalte in veränderter Form. Neben dem Umschreiben von Texten bedeutete dies insbesondere, dass die äussere Form der Handbücher verändert wurde. Wichtigste Parameter waren dabei die Illustrationen, die Einteilung in Kapitel oder Paragraphen sowie die Präsentation verbesserter und billigerer Materialien, die häufig bei einem dem Verleger nahe stehenden Farbenmann erhältlich waren.⁶⁵⁰ Für die Erarbeitung neuer Erkenntnisse bezüglich der Zusammenhänge zwischen den Techniken zeitgenössischer Maler und alter Meister blieb keine Zeit. Die Namen bekannter Maler wurden als schillernde Beispiele kurz erwähnt und gelobt. Die Einteilung in die nationalen Schulen wurde zum Gemeinplatz und zitiert wurden nur die bekanntesten Quellen.⁶⁵¹

Die aufwendigen Forschungen von George Field wie auch die Publikationen von John Burnet und Theodore Henry Fielding sind Beispiele dieser Literaturgattung, die material- und maltechnische Informationen in einen kunsthistorischen Kontext einbetteten. Es ist die integrale Sichtweise dieser Autoren, die auf verschiedene Ansprüche reagierten, die an diese Literaturgattung gestellt wurden. Neben dem Bereitstellen praktischen Wissens ging es um das Bedürfnis des Lesers, sich eine grobe Übersicht über die Geschichte der Kunst aneignen zu

⁶⁵⁰ Im Falle von Ackermann waren Verleger und Farbenmann häufig identisch. Vgl. Ford 1983. Ebenso bei Winsor & Newton. Vgl. Woodcock 1995 zu dem Farbenmann Roberson.

können. Diesen Anspruch teilten Amateure und Künstler gleichermaßen. Das Wissen über Kunst und ihre Geschichte war für den Künstler Voraussetzung, um sich mit seinen Vorbildern auseinanderzusetzen und messen zu können, während für den Amateur das Wissen über Kunst zum Statussymbol wurde. Das Wissen über Kunst war auch verbindendes Element zur Schaffung einer gemeinsamen Kommunikationsebene zwischen diesen beiden Käufergruppen.

Ein Blick auf die *subscriber list* von Fields *Chromatography* und seines vier Jahre später, 1839, erschienen pseudo-philosophischen Werkes *Outlines of Analogical Philosophy* lässt erkennen, dass seine Leserschaft in mancher Hinsicht elitären Charakter hatte. Neben bekannten Künstlerpersönlichkeiten wie Turner und Constable finden sich auch Amateurmaler, Kenner und Sammler wie Sir George Beaumont.⁶⁵² Viele der Handbücher, die zwischen 1750 und 1850 erschienen, konnten jedoch nicht auf eine solch illustre Leserschaft hoffen und waren auch nicht für diese bestimmt. Bis zur Jahrhundertwende steigerte sich die Publikationstätigkeit in diesem Bereich stetig, ab 1810 explodierte der Markt.⁶⁵³

⁶⁵¹ Allen voran waren dies die *Discourses* von Reynolds. Reynolds 1778; Reynolds 1797.

⁶⁵² Field 1835, p. v. Unter den Subskribenten befanden sich unter anderen noch so bekannte Namen wie: 'Ackermann, Rudolph; Beechey, Sir William; Burnet, John; Constable, John; Dagley, Richard; Eastlake, Charles Locke; Harding, J.D.; Lawarence, Sir Thomas; Mulready, Wm.; Phillips, Thomas; Reeves & Sons; Robertson, Charles John; Rowbotham, Thomas; Shee, Sir Martin Archer; Turner, Joseph Mallord William; Varley, Cornelius; Wallace, Mrs; Wilkie, David; Winsor, Mr. William.'

⁶⁵³ Einen hervorragenden Überblick über die Publikationstätigkeit im Bereich der Handbücher gibt der online Katalog (ORBIS) der Yale University. Mit

Field war sich der Probleme der Ausrichtung seiner Publikationen bewusst. Im Vorwort zu *Chromatography* schrieb er:

*„As to the peculiar form this attempt has taken, it is to be attributed to the request of an eminent publisher of works of art, that the author should render a subject, which might be dry to many readers, more popular than scientific: he may, nevertheless, have failed in this particular, since he is unconscious of any talent for popularity.“*⁶⁵⁴

Obwohl sich Field damit explizit vor einer Popularisierung seiner Publikation zu schützen versuchte, entging sein Standardwerk den Kräften des Marktes nicht. Die zweite Auflage von Fields *Chromatography* erschien 1841 und umfasste 424 Seiten gegenüber 276 Seiten der ersten Auflage. Herausgeber war erneut Tilt, in der Zwischenzeit zu Tilt and Bogue erweitert, an der Fleet Street.⁶⁵⁵ Diese zweite Auflage hatte eine reiche Erweiterung erfahren, wobei insbesondere den Medien und Lacken grössere Aufmerksamkeit zukam. Teilweise wurden Erläuterungen neue Pigmente betreffend hinzugefügt und

den Stichworten *artist* und *manual* finden sich mehrere hundert Handbücher aus den grossen Beständen des Yale Center for British Art, der Beinecke Rare Book and Manuscript Library und der Sterling Memorial Library. Betreffend die Publikationstätigkeit in England vgl. auch Carlyle 2001, pp. 281-331.

⁶⁵⁴ Field 1835, p. xiii.

⁶⁵⁵ Field 1841.

kleinere Änderungen bestehender Abschnitte vorgenommen.⁶⁵⁶ Dank dem Erfolg der ersten Auflage war es nicht mehr nötig, für die zweite Auflage Subskribenten zu suchen. Die verminderte Exklusivität und die Annahme eines veränderten Zielpublikums für die zweite Auflage sind schon ersichtlich am Format. Es entspricht nicht mehr der grosszügigen Gestaltungsweise der ersten Auflage, die sich an Tafelbändern orientierte, sondern hatte das Format eines handlichen Buches, wie es die meisten Diktionäre und Handbücher hatten. Eine Vereinfachung erfuhr auch die Hauptillustration, die in der neuen Auflage den Titel *Scale of Chromatic Equivalents* trägt. Die beiden Teilillustrationen wurden weggelassen (Abb. 82).

Die Einleitungen zu den beiden Ausgaben wurden ebenfalls den Bedürfnissen der erwarteten Leser angepasst. Obwohl beide Ausgaben dem amtierenden Präsidenten der Royal Academy, Sir Martin Archer Shee, und den *Artists of Britain* gewidmet waren, weist die zweite Auflage Änderungen auf, die eine Popularisierung von Fields *Chromatography* anzeigen.⁶⁵⁷ Field begann die Einführung zu seiner neuen Ausgabe mit der Feststellung, dass der Fortschritt der Künste, der in England unter einem guten Stern stünde, akzeptabel erscheinen liesse,

⁶⁵⁶ Field 1841. Vgl. auch Carlyle 1991, p. 35.

⁶⁵⁷ Sir Martin Archer Shee war selber als Autor in Erscheinung getreten. Er publizierte 1809 seine *Elements of Art, A Poem; in six Cantos; with Notes and a Preface; Including Strictures on the State of the Arts, Criticism, Patronage, and Public Taste*, die Field in der Einführung zitierte. Shee 1809. Zu Shee siehe Russell 1975.

was immer sich diesem Ziel verpflichtete.⁶⁵⁸ Der Ruhm der englischen Künste war Fields oberstes Anliegen und legitimierte für ihn manches Mittel, das diesem Ziel diene. Eines der entscheidenden Mittel war die Verbreitung jenes Wissens über Farben und ihre Anwendung, das nicht nur den Künstlern, sondern auch den Amateuren und einem weiteren Publikum half, das ästhetische Verständnis zu schärfen. In diesem Sinne stellte Field fest, dass das Wissen über Farbe fundamental sei für die Ausübung der Malerei.⁶⁵⁹

Der Inhalt der Auflage von 1841 entspricht mit Ausnahme von wenigen Verbesserungen der Auflage von 1835. Als einzige grosse Veränderung muss das Weglassen des Kapitels 26 mit dem Titel *New Optical Instruments, and Experiments Therewith on Light and Colour* der ersten Auflage erwähnt werden.⁶⁶⁰ Der technisch-physikalische Inhalt dieses Kapitels richtete sich an Gelehrte, die der Erforschung und insbesondere der Messung von Farberscheinungen ihre Aufmerksamkeit widmeten und geneigt waren, die Errungenschaften im Kolorit der grossen Meister im Lichte optischer Apparaturen und physikalischer Experimente besser zu verstehen.⁶⁶¹ Dieses Kapitel konnte in seiner

⁶⁵⁸ „The progress of the Art of Painting unter the happy auspices of this favoured country, the refinement of taste which it has so universally diffused, and the predilection which prevails for its study and practice as a necessary branch of polite education, render acceptable whatever can facilitate the acquisition, or advance the ends, of this useful, elegant, and enlightening accomplishment.“ Field 1841, Preface, p. vii.

⁶⁵⁹ Field 1841, p. viii.

⁶⁶⁰ Vgl. die Inhaltsverzeichnisse von Field 1835 und Field 1840.

⁶⁶¹ Vgl. das Zitat aus Sir Martin Archer Shees *Poem* (Shee 1809, p. 248), das Field seinen Erläuterungen vorausstellte. Das Zitat bringt neben

theoretischen Ausrichtung nicht im Interesse eines grösseren Publikums sein. Field, der seit seinem Einsatz bei der Gründung und Führung des Ausstellungsorgans *British School* auf solche Fragen sensibilisiert war, entging dies nicht.⁶⁶² Der popularisierten zweiten Ausgabe kam auch Fields Arbeitsweise entgegen, die nicht nur der strengen Aufarbeitung chemischer Fakten der Pigmente verpflichtet war, sondern diese Erläuterungen auch mit bekannten Zitaten und Nachweisen auflockerte. So fügte er dem Abschnitt *Of Grays* beispielsweise fast ein Dutzend Zitate berühmter englischer Literaten bei, die sich in irgendeiner Weise auf die Farbe Grau bezogen hatten.⁶⁶³ Er unterliess es auch nicht, bei jeder ihm passenden Gelegenheit auf die Analogien zwischen den Farben und anderen Phänomenen hinzuweisen, über Beobachtungen in der Natur oder in der Kunst bis hin zum nahe liegenden und geschichtsträchtigen Vergleich mit der Musik.⁶⁶⁴

Fields *Chromatography* war ein zu grosser Erfolg, als dass stetig nach lukrativen Geschäften Ausschau haltende Verleger es einfach bei den beiden Auflagen von 1835 und 1841 belassen

Leonardo da Vinci (1452-1519) und Peter Paul Rubens (1577-1640) schliesslich auch Sir Joshua Reynolds in den Zusammenhang mit der Erforschung des Lichtes. Field 1835, p. 221. Zu den beabsichtigten Adressaten dürften unter anderen zum Beispiel James Sowerby und Thomas Young gehört haben.

⁶⁶² Siehe Anmerkung 260, 588.

⁶⁶³ Field 1835, pp. 167-169; Field 1841, pp. 296-298.

⁶⁶⁴ Vgl. beispielsweise das Kapitel zur Farbe Blau. Field 1835, pp. 103, 104 und Field 1841, pp. 191-192. Der Vergleich der Farbharmonien mit der Musik hat sich zu einem eigenen Spezialgebiet entwickelt, zu dem es umfangreiche Literatur gibt. Von besonderem Interesse ist Junod 1998, der über das Phänomen dieser spezifischen Forschungsrichtung

wollten.⁶⁶⁵ Was Field nicht machen wollte oder konnte, übernahmen andere für ihn. Während auf der einen Seite einfache und preisgünstige Handbücher verfasst wurden, die einen breiten Kundenkreis ansprachen, wurden auf der anderen Seite bekannte Werke popularisiert, d.h. in eine allgemein verständliche Sprache übersetzt und die Illustrationen vereinfacht. Eine Möglichkeit, diese zweitgenannte Entwicklung aufzuzeigen, bieten neben der zweiten Auflage von 1841 die verschiedenen popularisierten Auflagen von Fields *Chromatography*.⁶⁶⁶

1850 erschien die erste Auflage von Fields *Rudiments of the Painters' Art or a Grammar of Colouring*.⁶⁶⁷ Herausgeber war John Weale, der sich bereits mit verschiedenen Serien von Handbüchern in den unterschiedlichsten Gebieten in Zusammenarbeit mit dem Verlagshaus Lockwood & Co. einen Namen gemacht hatte.⁶⁶⁸ Obwohl der Titel in keiner Weise an Fields *Chromatography* anschliesst, entspricht der Inhalt genau diesem Standardwerk. Auf der Titelseite steht nach der Erwähnung von Field als Autor die kurze Erkennungshilfe *Author of ,Chromatics, or the Analogy, Harmony, and Philosophy of*

reflektiert. Siehe auch Junod 1994. Allgemein exemplarisch zu dieser Diskussion vgl. Loef 1980; Riley 1995.

⁶⁶⁵ Field 1835, Field 1841.

⁶⁶⁶ Field 1835. Ebenfalls ursprünglich von Field (Field 1835) abgeleitet ist Standage 1883. Zur Auflagenentwicklung vgl. Carlyle 2001, pp. 299-302. Siehe auch Carlyle 1991, p. 72.

⁶⁶⁷ Field 1858. Siehe Carlyle 2001, pp. 299, 300.

⁶⁶⁸ Vgl. *A Catalogue of Works in Architecture, Agriculture, Chemistry, Engineering, Mathematics, Mechanics, Metallurgy, &c &c.*, der am Schluss von Field 1858 eingebunden wurde. Der Katalog gibt einen ausgezeichneten

*Colours', and Other Works.*⁶⁶⁹ *Chromatography* zählte Weale wohl umsichtig zu other works, um den unwissenden Leser nicht unnötigen Unsicherheiten auszusetzen, ob das vorliegende Werk wirklich Neuigkeitscharakter habe oder nicht. Genau wie in den Originalausgaben von 1835 und 1841 ist das Buch neben einer Kapitelaufteilung durch nummerierte Paragraphen gegliedert. Zweiundzwanzig Jahre später erschien, ebenfalls bei Lockwood & Co., *A Grammar of Colouring Applied to Decorative Painting and the Arts*, ebenfalls von Field, der 1854 verstorben war.⁶⁷⁰ Auch in diesem Fall handelt es sich um einen Nachdruck von *Chromatography*, der sich jedoch erst auf den zweiten Blick als solcher zu erkennen gibt. Zum einen unterscheidet sich das Inhaltsverzeichnis beinahe gänzlich in Form und Inhalt von *Rudiments of The Painter's Art*, und zum anderen beginnt das erste Kapitel mit grundlegenden Fragen zur Stellung der Farbe in einer utilitaristischen Gesellschaft.⁶⁷¹ Auf den zweiten Blick konnte der Leser jedoch entdecken, dass auf der zweiten Seite unten der vermeintlich neue Text vom Nachdruck von *Chromatography* kopiert wurde. Zudem fehlte die Nummerierung, was den Wiedererkennungseffekt bezüglich älterer Ausgaben wie auch die Orientierung erschwerte. Ansonsten unterschieden sich die Originalausgabe und die popularisierten Ausgaben von 1850

Überblick über die Vielfältigkeit und den populären Charakter dieser manigfaltigen Handbücher Mitte des 19. Jahrhunderts.

⁶⁶⁹ Field 1858, Titelseite.

⁶⁷⁰ Field 1875.

⁶⁷¹ Field 1875, Inhaltsverzeichnis und pp. 1, 2. Vgl. Inhaltsverzeichnis und Aufbau in Field 1858.

und 1872 nur bezüglich der Illustrationen. Während in der Ausgabe von 1850 im Wesentlichen, wenn auch leicht vereinfacht, die Illustrationen der Originalausgaben benutzt wurden, so fand sich in der Auflage von 1872 lediglich noch eine Illustration, die zu Beginn eingebunden war. Wurde 1850 die Hauptillustration des Farbkreises, der von Field so benannte *Scale of Contrast*, noch von Hand koloriert, so war die Illustration von 1872 ein chromolithographischer Druck. Auch diesbezüglich erfolgte eine Popularisierung, die aus einem gesuchten und geschätzten Handbuch eine Massenware machte, die in manches Dekorationsgeschäft und manchen Haushalt Eingang fand.⁶⁷²

Entscheidenden Anteil an der weiteren Verbreitung von Fields *Chromatography* hatten ebenfalls die Farbenhersteller Winsor & Newton, die 1869 eine weitere, von Thomas W. Salter überarbeitete Auflage von *Chromatography* herausgaben.⁶⁷³ Salter erwähnte im Vorwort, dass seine Auflage in Teilen neu geschrieben und neu gegliedert sei.⁶⁷⁴ Die Absicht, diese Arbeit zu vollführen, hätte eigentlich William Winsor gehabt, der aber während dieser Arbeiten verstorben sei. Salter

⁶⁷² Die Originalausgabe von Fields *Chromatography* zählt zu den raren Publikationen im Bereich der theoretischen Farbforschung und der chemischen Pigmentforschung. Erstausgaben von 1835 wie auch Ausgaben von 1841 finden sich nur auf den grossen englischen und teilweise noch nordamerikanischen Bibliotheken. (z.B. British Library, National Art Library, Courtauld Institute, Yale Center for British Art). Demgegenüber findet man Ausgaben von *Rudiments of the Painter's Art* und *Grammar of Ornament* beinahe auf jeder englischen Bibliothek. Umso mehr überrascht, dass George Field und seine Publikationen in der kunsthistorischen Literatur bisher nur wenig Beachtung fanden.

⁶⁷³ Field 1869.

betonte, dass William Winsor einen grossen Schatz an persönlicher Erfahrung als Maler und ausgiebige Kenntnisse der Farben hatte, was einer Neuausgabe in besonderer Weise dienlich gewesen wäre.⁶⁷⁵ Salter verwies nach dem Inhaltsverzeichnis in einer gesonderten Notice auf die zusätzlichen Quellen, die er verwendet habe zur Korrektur und Neubearbeitung von Fields Standardwerk; und er bewies damit, dass er dem Anspruch seiner Verleger, den bekanntesten Farbenherstellern in London, gerecht wurde. Dazu zählten neben einer ganzen Reihe bekannter chemischer Traktate, wie Bancrofts *Philosophy of Colours*, auch bekannte Handbücher, wie Mérimées *Of Painting in Oil*, Chevreuls *On Colour* oder Zeichenlehrbücher wie Ruskins *Elements of Drawing*.⁶⁷⁶ Ansonsten liess Salter das Inhaltsverzeichnis von Fields Erstausgabe bestehen.⁶⁷⁷ Die Tafeln zu den Pigmenten liess er weg, ebenso das Kapitel zu den *New Optical Instruments* und die Notes ganz am Ende der Originalausgabe.⁶⁷⁸ Sie konnten für ein breiteres Publikum ohne Zweifel nicht mehr von Interesse sein. Salters Ausgabe von Fields *Chromatography* konzentrierte sich auf die Einarbeitung von zusätzlichen Informationen aus den nach dem Inhaltsverzeichnis genannten neueren Werken und war deshalb

⁶⁷⁴ Field 1869, Preface.

⁶⁷⁵ Field 1869, Editor's Preface.

⁶⁷⁶ Field 1869, Notice, p. vii. Salter, der Fields *Chromatography* (Field 1835) überarbeitet hatte, zitierte die Titel nicht immer genau. Vgl. Bancroft 1814; Mérimée 1839 (Mérimée 1830); Chevreul 1854 (Chevreul 1839); Ruskin 1857.

⁶⁷⁷ Field 1869, p. vi. Vgl. Field 1835, p. xix.

nicht nur für die zeitgenössischen Künstler von neuem Nutzen, sondern ist es auch heute noch für die *Conservation Science*.

Die Möglichkeiten der Vermarktung von Fields bekanntem Standardwerk wurden auch 1885 noch genutzt. Die Farbhersteller Winsor & Newton traten erneut als Herausgeber der Auflage von Scott J. Taylor in Erscheinung.⁶⁷⁹ Obwohl Taylor Fields *Chromatography* in wesentlichen Teilen veränderte und ganze vier Kapitel hinzugefügt hatte, publizierten die marktführenden Farbenhersteller diese Neuauflage unter dem Namen des bekannten Farbenmannes.⁶⁸⁰ Die vielen substanziellen Änderungen berücksichtigend, war Fields Beitrag auf ein Minimum geschrumpft und ist im Wesentlichen in der Verwendung seines Namens als Werbeträger zu sehen. So wurde beispielsweise Fields erstes Kapitel der Erstausgabe von 1835, das unter dem Titel *On Colouring; of the Antients and Moderns* wesentliche, für das Verständnis von Fields Rolle und Aufgabe wichtige Informationen gab, weggelassen und stattdessen einige wenige historische Bemerkungen in der Einleitung eingefügt.⁶⁸¹ Scott J. Taylor, der im Auftrag von Winsor & Newton Fields *Chromatography* verbesserte, sah sich überdies auch mit einer Reihe neuer Erkenntnisse in der Farbforschung konfrontiert,

⁶⁷⁸ Field 1869, p. vi. Vgl. Field 1835, p. xix.

⁶⁷⁹ Taylor 1885.

⁶⁸⁰ Taylor 1885, vgl. insb. die Einleitung pp. iii und iv. Taylor gibt an, die Kapitel I bis V neu geschrieben zu haben unter besonderer Berücksichtigung der Konsistenz der Nomenklatur und unter Verwendung des kürzlich erschienen Werkes Odgen Roods mit dem Titel *Modern Chromatics*. Vgl. Rood 1879.

⁶⁸¹ Field 1835, pp. 1-10. Field 1858, pp. 1-8.

die es in die überarbeitete Auflage auf sanfte und für eine grosses Publikum verständliche Weise einzufügen galt. Die Abbildungen aus Fields Erst- oder Zweitaufgabe, von denen insbesondere die Farbtöne immer wieder Verwendung fand, mussten den *Colour Charts* von James Clerk Maxwell Platz machen.⁶⁸² Von Field wurde im Wesentlichen nur jener Teil übernommen, der die Erforschungen und Ergebnisse der Pigmente enthielt. Diesem wurde ein ausführliches Kapitel mit dem Titel *On the Science of Colour* vorangestellt, das neben Maxwells Forschungen insbesondere auf der 1879 erschienen Publikation *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* von Odgen Rood aufbaut.⁶⁸³ Somit verpflichteten sich der Autor und die Herausgeber dieser populären Ausgabe von *Chromatography* auf nachdrückliche, jedoch implizite Weise immer noch einer grundsätzlichen Idee, die Field in seiner Erstauflage formuliert hatte.⁶⁸⁴ Es ist dies die Überzeugung, dass das Wissen über Farbe und das wissenschaftliche, insbesondere physikalische Verständnis von Farbe für den Künstler unabdingbar sei, um grosse Werke zu schaffen, und dies die

⁶⁸² Vgl. eingebundene *colour charts* nach Maxwell auf der Rückseite des Umschlages. Field 1858. Vgl. Maxwell 1855; Maxwell 1860. Zu Maxwell siehe Everitt 1975.

⁶⁸³ Field 1858, pp. 11-68. Rood 1879. Eingebunden in dieses Kapitel sind zudem eine Reihe im Chromolithographiedruck wiedergegebene Tafeln, die verschiedene Kontrastarten veranschaulichen sollen. Sie entsprechen der Form nach dem *colour wheel*, das Maxwell zur optischen Mischung der Farbe verwendete. Siehe Anmerkung 681.

⁶⁸⁴ Field 1835, pp. ix-xv. Field formulierte dies auch in Bezug auf die Gründung der British School. Siehe Anmerkung 260, 588.

Grundlage bilde für ein erfolgreiches Dasein der Künste in England.⁶⁸⁵

Bemerkenswert an dieser Reihe von popularisierten Ausgaben von Fields *Chromatography* ist die feine Abstufung, die sich im Laufe der Zeit beobachten lässt. Die verschiedenen Ausgaben entwickelten sich zunächst im Rahmen von Neuauflagen von Fields eigener, zweiter Ausgabe zu den Auflagen, die mit *Rudiments of the Painter's Art* und *Grammar of Colouring* einen andere Namen trugen, jedoch denselben Inhalt hatten. Winsor & Newton ihrerseits waren bemüht, korrigierte und wesentlich ergänzte Auflagen von Fachleuten erarbeiten zu lassen.⁶⁸⁶ Während der zweite Typ der Neuauflagen durchaus auch auf die grossen Kundenkreise der wichtigsten industriellen Farbenhersteller ausgerichtet war, setzten diese viel daran, den beachtlichen Standard an Zuverlässigkeit, den sie mit ihrer Farbproduktion gesetzt hatten, nicht zu verlassen. Der Erwerb der handschriftlichen *Notebooks* von George Field durch Winsor & Newton belegt, dass sie als Maler, Farbenmänner, Autoren und Herausgeber die Bedeutung der langfristigen

⁶⁸⁵ Als das Interesse an der Wasserfarbenmalerei seinen Höhepunkt erreichte, leistete auch die Society of Arts ihren Beitrag, das Malen in Wasserfarben noch populärer zu machen. Sie setzte einen Preis aus für die Entwicklung einer Wasserfarbenschachtel, die nur einen Schilling kosten sollte. Die Preismedaille wurde 1853 an J. Rogers und Bunhill Row vergeben und die *one shilling colourbox* wurde hergestellt. In den folgenden 17 Jahren bis 1870 wurden über 11 Millionen (!) Stück verkauft. Wood 1913, pp. 214, 215 und Menzies 1935, p. 46.

⁶⁸⁶ Zur Kategorie der vereinfachten Nachdrucke gehört Field 1858 und Field 1875. Weitere Auflagen und Angaben siehe Carlyle 2001, p. 300. Zur Kategorie der korrigierten und überarbeiteten Auflagen sind Field 1869 und Field 1885 zu zählen. Carlyle 2001, pp. 300-302.

Zuverlässigkeit in diesem Geschäft kannten.⁶⁸⁷ Der erste Typ der Neuauflagen von Fields *Chromatography* hingegen entwickelte sich zu jener Untergattung von Handbüchern, deren Format, Druckqualität und unvoreingenommenen Übernahme überlieferter Informationen an die *Books of Secrets* erinnert. Field war sich dieser Tendenz bewusst. In der Einführung zu seiner zweiten Auflage warnte er vor dieser Art von Publikation und antizipierte, ohne es zu wissen, die Entwicklung, welche die Auflagen seines Standardwerkes nehmen würden.⁶⁸⁸

Chromatography ist ein Beispiel, das nicht nur viele Auflagen erlebte, sondern eine stetige Veränderung erfuhr und den Inhalt und die Form einer übermächtigen Nachfrage anpasste, die schliesslich keinen Platz mehr liess für die historische und philosophische Einordnung praktischer Erkenntnisse. Für den Leser ist die Bestimmung eines historischen Referenzrahmens in den neuen Ausgaben nicht mehr möglich. Dass das Bedürfnis nach historischer Einordnung und Information jedoch nicht einfach verschwand, ist ersichtlich in der von Ellis Davidson neu bearbeiteten Auflage von Fields *Chromatography*, erschienen unter dem Titel *A Grammar of*

⁶⁸⁷ Siehe Paint and Painting Katalog 1982, pp. 36-43. Die Zuverlässigkeit konnte beispielsweise über die Beschriftung auf den Tuben erreicht werden. Die genaue chemische Zusammensetzung war dem Maler somit vertraut und ersetzte seine praktischen Kenntnisse über die Herstellung der Werkstoffe. Vgl. begleitende Tafeln zum hauseigenen Museum bei Winsor & Newton, Whitefriars Avenue, Harrow, Middlesex HA3 5RH, England.

⁶⁸⁸ Der zentrale Teil des Abschnittes lautet: „Most technical readers are fond of recipes and devices communicated as secrets of art, which are accordingly liberally supplied by the caterers to this taste, who compile them in general upon very vague authority [...]“ Field 1841, p. ix.

Colouring.⁶⁸⁹ Davidson ordnete den Inhalt neu nach Teilen und Kapiteln und widmete den ganzen fünften Teil den *Characteristic Features of the Various Styles of Ornament*. Er reagierte in dieser überarbeiteten Auflage auf die anhaltende Beschäftigung mit Ornamenten und Farben im viktorianischen England.⁶⁹⁰ Owen Jones hatte 1856 in *The Grammar of Ornament* den Grundstein für die Auseinandersetzung mit den Farbharmonien in der Architekturdekoration gelegt und dabei ausführlich aus Fields *Chromatography* zitiert.⁶⁹¹ In sechs Kapiteln erzählte Davidson die Geschichte der Ornamentik, beginnend mit einem allgemeinen Kapitel zur Terminologie und den Ornamenttypen.⁶⁹² Die weiteren Kapitel sind chronologisch geordnet: Der ägyptischen Ornamentik folgt der griechische Stil, dann der byzantinische, der gotische, und abschliessend folgt ein abschliessendes Kapitel zur Neuzeit von der Renaissance zum Rokoko.⁶⁹³ Doch die historischen Ausführungen dienten in diesem Fall nicht dem Verständnis einer Technik oder dem allgemeinen Interesse des Amateurs und Sammlers, die neben den Künstlern zu den ursprünglichen Lesern von Field

⁶⁸⁹ Field 1875.

⁶⁹⁰ Vgl. Bristow 1996 (1), insb. pp. 156-215 und Bristow 1996 (2), pp. 157-219. Zur Dimension der Innendekoration im England des beginnenden 19. Jahrhunderts siehe Beard 1981; Saumarez Smith 1993; Saumarez Smith 1996. England profitierte bereits im 18. Jahrhundert von zahlreichen und hervorragend ausgebildeten italienischen Innenausstatter, die sich auf eine grosse Auswahl von Vorlagenbücher und Dekorationshandbücher stützen konnten. Siehe Laing 1986; Puetz 1999.

⁶⁹¹ Jones 1856, pp. 76.

⁶⁹² Das Ornament als Sprache und insbesondere seine Bedeutung in England behandelte Locher 2001, pp. 348-366.

⁶⁹³ Field 1875, pp. 179-214.

zählten, sondern hatten zur Aufgabe, dem Dekorationsmaler die verschiedenen Stile vorzuführen, damit ihm bei seiner Arbeit keine Fehler unterliefen.⁶⁹⁴ Dabei ist offensichtlich, dass der handwerkliche Aspekt im Vordergrund stand, was schon in der Zurücknahme von Fields mehr theoriegeleitetem Aufbau von *Chromatography* offensichtlich wird. Historisches Wissen wurde zielgerichtet aufbereitet, jedoch ohne direkten Bezug zur Maltechnik und zur Zubereitung der Pigmente.⁶⁹⁵

Die Popularisierung der Handbücher ist kein isoliertes Phänomen. Sie steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung populärer Bildgattungen, die insbesondere von Amateuren geschätzt wurden. Es war dies neben der Landschaftsmalerei insbesondere die Blumenmalerei, wobei sich das Interesse geschlechterspezifisch aufteilte.⁶⁹⁶ Während die Männer auf ihren Reisen sich hauptsächlich dem Aquarellieren von Landschaften widmeten, war den Frauen die Blumenmalerei in den eigenen vier Wänden vorbehalten. Handbücher, die sich mit diesen Bildgattungen beschäftigten, trafen auf reges Interesse. Immer wieder verbesserte Ausgaben und die hohen Auflagen dieser spezifischen Handbücher zur Landschafts- und

⁶⁹⁴ Field 1875, pp. 179, 180.

⁶⁹⁵ Was anhand des Beispiels von Fields *Chromatography* erläutert wurde, liesse sich auch anhand anderer Publikationen aufzeigen. Insbesondere die zahlreichen Auflagen von John Laportes und David Coxs *Progressive Lessons* (Cox 1811; Cox 1838; Laporte ca. 1805; Laporte ca. 1807; Laporte ca. 1811) würden sich ausgezeichnet eignen, um die subtilen Abstufungen vom ausgewiesenen Kenner oder akademischen Künstler über den in einer Water Colour Society engagierten Amateur zum einfachen Sonntagsmaler zu erfassen. Solche Arbeiten setzen jedoch eine umfassende editionsgeschichtliche Aufarbeitung voraus.

⁶⁹⁶ Siehe Bermingham 1993; Bermingham 1994; Bermingham 2000, pp. 202-227.

Blumenmalerei sind Gründe, dass die Literaturgattung der Handbücher sich von den etablierten Gattungen der Kunstliteratur absetzte. Diese generelle Entwicklung, die neben einem Verlust an inhaltlicher Genauigkeit auch einen Verzicht auf Verbindlichkeit mit sich brachte, kam besonders in den anonymen Ausgaben zum Ausdruck. 1815 erschien als eine von unzähligen Publikationen dieser Art *A Series of Progressive Lessons, Intended to Elucidate the Art of Flower Painting in Water Colours*.⁶⁹⁷ Ein einfacher Aufbau und eine Reihe lieblicher, handkolorierter Stiche zeichnen auch dieses Handbuch aus. Eine handschriftliche Widmung auf der ersten Seite des Exemplars auf der New British Library at St. Pancras ist Zeichen der Absicht und Verwendung dieser Art von Handbücher: „Miss Lardy (?) given to her by her Father for an improvement in Drawing“.⁶⁹⁸ Der Inhalt ist im ersten Teil nach maltechnischen Kriterien aufgebaut. Danach folgen in freier Anordnung bekannte und schöne Blumen.⁶⁹⁹ Die Sprache ist dem Zielpublikum angepasst und orientiert sich an der Erfahrungswelt des Konsumenten. Der wichtige Ausdruck *tint* erläuterte der Autor mit den Worten: „A tint is a portion of the cake having been rubbed off into a saucer, and reduced

⁶⁹⁷ Francia 1815.

⁶⁹⁸ Das Exemplar mit der handschriftlichen Widmung befindet sich auf der British Library. Francia 1815 mit der Signatur: Cup.410.g.574.

⁶⁹⁹ Das Inhaltsverzeichnis liest: '1. Shade and Colours, 2. Outline of Leaves, 3. Neutral Tint to Leaves, 4. Dead Colouring to Leaves, 5. Finished Leaves, 6. Jonquil, 7. Carnation, 8. Apple Blossom, 9. Moss Rose, 10. Tulip, 11. Auricula, 12. Group'. Francia 1815, Inhaltsverzeichnis.

with water till proper for the purpose."⁷⁰⁰ Ebenso einführend und die Verständnismöglichkeiten seiner Klientel berücksichtigend wird der zentrale Begriff der farblichen Harmonie erläutert: „Harmony, is that prevailing sweetness of combination in a variety of hues, which produces unison; but quite distinct from monotony."⁷⁰¹ Die Erläuterungen orientieren sich an den Erfahrungen und Erwartungen der Alltagswelt des Käufers und lassen jede Systematik vermissen. Die Titelaufteilung, wie sie das grobe Inhaltsverzeichnis vorschlägt, findet sich innerhalb des Handbuches nicht mehr und erschwert eine koordinierte Orientierung. Der Akzent liegt auf einer subtilen Verbindung maltechnischer Angaben mit gekonnten Beschreibungen der natürlichen Schönheit der ausgewählten Blumenbeispiele.⁷⁰² Theoretische Ausführungen hat

⁷⁰⁰ Francia 1815, p. 15.

⁷⁰¹ Francia 1815, p. 17.

⁷⁰² Der Abschnitt betreffend die Narzisse lautet: „Plate VI The Jonquil. This flower may be washed in with the neutral tint, feebly marking the uneven surface of the leaves by repetition of the tint, till the effect of the light and shade be produced: during this process, care must be taken to preserve the edges of each wash, rather within those formed by the preceding wash, to avoid a coarseness or too great a degree of sharpness on the extremities. Each wash must be suffered to dry before it receives another: the dead colouring of the stem and leaves, as in Plate IV. The yellow part of the flower is washed in with a weak tint of sienna, leaving a few lights on the most prominent part of the front; the tint may then be strengthened with a little gamboges, and repeated on the parts which require additional force. If the neutral tint appear too green, a weak tint of lake being glazed over such parts, will restore the proper tone. The centre of the flower is washed in with a tint of lake; and a tint of gamboges washed over it, of sufficient strength to produce the red tone required. It is recommended, that nothing be attempted to expedite the finishing of the flower, and that in the progress every touch be accompanied with all the care and consideration, that can with propriety be given to it; for, the investigation of what is essential to be done yields, when determined upon, a portion of firmness to the pencil, and fixes on the memory many particulars which cannot be taught, although they are really the most instructive." Francia 1815, pp. 24-26.

der Autor auf verständliche Weise in seine Ausführungen eingeflochten.⁷⁰³ Dabei wird die Wissensaneignung nicht der Intuition überlassen, was ein erstes Durchblättern der kolorierten Abbildungen suggerieren könnte. Im Gegenteil: Das gedankliche Erfassen eines Motivs sollte dem Gebrauch des Pinsels vorausgehen und der Drang zur malerischen Ausführung sollte so kräftig sein, wie die Idee an Klarheit besitzt. Dabei wird zielgerichtetes Studieren als das entscheidende Mittel vorgebracht, das es dem Leser erlaube, sich ein Wissen und Können der Kunst anzueignen.⁷⁰⁴

Dass die progressive Methode zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem auszumalenden Motiv führte, machte sich nach der Erfindung und Verbreitung der Chromolithographie Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Werbung zunutze.⁷⁰⁵ Eines der wenigen erhaltenen Beispiele dieser kommerziellen Anwendung der progressive method ist eine kleine Broschüre für Kinder- und Invalidennahrung einer Firma namens Mellin, die im

⁷⁰³ In Bezug auf die Tiefenwirkung im Bild heisst es: „In this example it will be perceived, that the white or yellow causes two of the flowers to advance; that the prevalence of the neutral tint on the middle one, causes it to retire; that the strength of touch is also confined to those parts which are intended to be represented nearest to the eye, and that the regulation of this procedure is in agreement with the drawing.“ Francia 1815, p. 26.

⁷⁰⁴ Der entsprechende Abschnitt lautet: „There is perhaps no method so likely to produce satisfaction, or that can convey instruction so readily, as the occupancy of thought upon a subject, previous to the use of the pencil; for, if a reason for the adoption of one proceeding in preference to another, a stimulus to exertion is excited in proportion to the clearness of that idea; and even if failure attend the effort, it will be useful, as study with intent to profit by it is the only means by which a knowledge of the art can be obtained.“ Francia 1815, p. 26.

⁷⁰⁵ Erst die Entwicklung der Chromolithographie ersetzte das aufwendige Kolorieren von Hand und ermöglichte die Verbreitung von farbigen Illustrationen in grossen Auflagen. Siehe Anmerkung 346.

Yale Center for British Art aufbewahrt wird.⁷⁰⁶ Mit Hilfe einer Serie von Tafeln wird die Entstehung einer Farblithographie erläutert. Auf der linken Seite befindet sich jeweils der Druck einer einzigen eingefärbten Platte, auf der gegenüberliegenden Seite wurde dann das Resultat aller bisher gedruckten Platten sichtbar (Abb. 83-86). Das Motiv, ein kleiner Engel, der auf einer aus vielfältigen Blumen bestehenden Pflanzenranke sitzt und einen an einer Schnur angebrachten Futternapf zu sich nach oben zieht, erinnert zum einen an das zum Verkauf angebotene Nahrungsmittel, zum anderen an die Blumenmalerei, wie sie vielleicht auch jene Mütter ausübten, die zum Kauf des angebotenen Produkts gewonnen werden sollten. Das Interesse an der als beliebteste Bildgattung der Frauen propagierte Blumenmalerei, der Erläuterung eines drucktechnischen Prozesses im Stile der *progressive method* und die Übertragung dieser ästhetisch und technisch positiv konnotierten Werte auf ein Nahrungsmittel sind in marktgerechter Weise miteinander verknüpft.

In welchem Mass und auf welche Weise in diesem sozialen Umfeld auch die Handbücher eine radikale Popularisierung erfuhren, ist ersichtlich an einem der unzähligen Beispiele so genannter *one shilling books*, die seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts in London erschienen. Ein typisches Beispiel ist *Laurie's Art of Painting in Oil-Colours* von 1840, das im

⁷⁰⁶ *Mellin's Food for Infants and Invalids*. Ohne Ort, Verlag und Jahr. Das zitierte Exemplar befindet sich im Yale Center for British Art, New

Untertitel verspricht, das zusammengefasste Wissen sei „extracted from the works of the most eminent masters of the Italian, Flemish, and English Schools but principally from Mr. Bardwell.“⁷⁰⁷ Das dünne, kleinformatige Handbuch beginnt mit einem allgemeinen Kapitel *Introductory and General Remarks*. Dieses erste Kapitel ist - wider den Erwartungen, die der Titel suggeriert - nicht der Erläuterung technischer Grundbegriffe oder der Auflistung der Pigmente gewidmet, sondern einer kurzen Geschichte der Ölmalerei. Die Vertreter der verschiedenen Schulen werden kurz und in loser chronologischer Ordnung vorgestellt, im Normalfall nur mit Vornamen und Todesjahr erwähnt. Einzelne Vorbilder werden im Detail besprochen, wobei die Zusammenfassung bei Plinius dem Älteren beginnt und Roger de Piles mehrmals Erwähnung findet.⁷⁰⁸

Der anonyme Autor griff dabei eine Reihe von Argumenten auf, die im Zentrum der Diskussion über die Künstlermaterialien standen. Die Zahl der Farben, mit denen alle anderen Farben gemischt werden konnten, war eine dieser zentralen Fragen.⁷⁰⁹ Er erwähnte Plinius, der beobachtet haben soll, dass die Alten

Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z.

⁷⁰⁷ Anonym 1840.

⁷⁰⁸ „De Piles says, that painters spend many years in the search of knowledge, which they might have attained in a little time, had they hit at first upon the right path. This truth we have experienced, and confess that the works of Van Dyck and Rembrandt are the surest guides to nature. It is from these most excellent masters that our method has been established. From their pictures we have traced the first lay of colours, and from them have acquired their virgin teints and finishing secrets, although we have always applied them to practice from nature.“ Anonym 1840, p. 5.

mit vier Farben gemalt hätten, und schloss sogleich die Bemerkung an, dass de Piles der Meinung war, die Alten hätten damit das *dead colouring* ausgeführt. Dass solche wilden, ohne genaue Nachweise gemachten Feststellungen spekulativen Charakter hatten, wurde offen zugegeben.⁷¹⁰

Wichtigste Merkmale dieser Art von Handbuch sind die einfache Sprache und die ungenaue Nennung von Ereignissen, Kunstwerken und Publikationen. Die Informationen waren für den schnellen Gebrauch bestimmt, um sich in kürzester Zeit einen Überblick über die wichtigsten Schulen und die Entwicklung der Ölmalerei zu machen. Diese Art von Handbuch hatte den Zweck, einem zukünftigen bürgerlichen Amateur das Mitreden in kunstbeflissenen Kreisen zu erleichtern. *Namedropping* bekannter Künstler war dabei das wohl wichtigste sprachsoziale Verhalten, das sich nahtlos in die Aufgabendefinition dieser populären Handbücher einreichte, deren Gebrauch sowohl nützlich wie auch angenehm sein sollte.⁷¹¹

⁷⁰⁹ Anonym 1840, p. 4.

⁷¹⁰ „How it really was, time has put it of our power to determine; but, if we suppose those four principal colours in perfection, then it can hardly be longer doubted, but that from these, judiciously varied, might be made all the colours in nature. For our part, we cannot believe, that the four capital colours of the antients would mix to that perfection which we see in the works of Titian and Rubens: and, if we have no certain knowledge of the method of colouring of those who lived within the last two centuries, how should we understand that of those who lived nearly two thousand years ago?“ Anonym 1840, pp. 4, 5.

⁷¹¹ „We flatter ourselves that the following pages contain something that may be of consequence in the acquisition of this noble art, and hope that the practical method of colouring here laid down, which has been the result of much study and long experience, will be found both useful and agreeable.“ Anonym 1840, p. 5.

Eines der wesentlichen didaktischen Mittel zur Erlernung der Aquarell- und Zeichentechnik war die Systematisierung der Lerninhalte und der Lernschritte. Das Vorgehen in *progressiv lessons*, wie es David Cox und John Laporte in ihren Handbüchern verwendeten, war eine Möglichkeit, die maltechnischen Abläufe der Entstehung eines Bildes zu verfolgen. Sie liess den Lernenden aber im Ungewissen über das Vorgehen bei einem neuen, mehr oder weniger unbekannten Motiv. Diesem Mangel versuchte Thomas Hatton in seiner Publikation *Water Colour Without a Master* von 1855 eine Lösung entgegenzusetzen.⁷¹² Hatton legte ein System vor, das auf der Zerlegung des Malprozesses in seine Einzelteile aufbaute.⁷¹³ Auf das Inhaltsverzeichnis und das Vorwort folgten auf nur zwei Seiten die *Instructions for Colouring*, wo der Autor unter anderem Anweisungen gab, wie man die Pinsel halten und die Farbe auftragen musste.⁷¹⁴ Jeder dieser kurzen Abschnitte entsprach einem Teil des Handbuches. Den einzelnen Teilen war jeweils nochmals eine kurze Einleitung vorangestellt, was im Besonderen auch deshalb nötig war, weil dieser Teil einzeln von Reeves & Sons verlegt wurde. Der Amateur konnte sie wie

⁷¹² Hatton 1855. Hatton trat auch noch als Autor von anderen, weniger aufwendigeren Handbüchern in Erscheinung. Bei Winsor & Newton hat er beispielsweise noch *Hints for Sketching in Water-Colour from Nature* publiziert. Siehe Hatton 1853.

⁷¹³ Der Untertitel weist auf dieses Vorgehen hin. Der vollständige Titel der Publikation lautete: *Water Colour without a Master: upwards of two hundred Examples of Separate Objects in Landscape Shown under Various Tints and afterwards Composed into Pictures. To which is added an Index of Tints. Showing at a Glance the Various Powers of the Several Colours and Their Compounds*. Hatton 1855.

⁷¹⁴ Hatton 1855, pp. vii, viii.

einzelne Ausgaben sammeln und später binden lassen.⁷¹⁵ Der letzte Teil hiess *Part VI. Entire Landscapes* und enthielt drei Beispiele fertiggestellter Landschaften. Die einzelnen Teile, die den vorhandenen Landschaften vorausgingen, bestanden ausser der Einleitung aus jeweils drei bis vier Tafeln und waren den Motiven *Buildings, Trees, Cattle and Figures, Foregrounds and Distance, Skies and Clouds* und *Landscapes* gewidmet (Abb. 87, 88).⁷¹⁶ Auf der Tafel *Buildings* befand sich acht Mal das gleiche Motiv jeweils verschieden koloriert, und auf der Tafel *Clouds* waren die Motive in Form und Farbe nach meteorologischen Phänomenen geordnet. Bei jedem Motiv fand der Benutzer die Namen der verwendeten Pigmente, und wenn das Beispiel als Element in einem der *Entire Landscapes* der letzten Serie verwendet wurde, stand auch die Bemerkung *applied in plate* und die Nummer der Landschaft, wo das Element verwendet wurde (Abb. 88). Damit das Verständnis und das Aufsuchen der verwendeten Farben leichter war, befand sich im ersten Heft vor den ersten Beispielen zu den *Buildings* noch ein ausführlicher *Index of Tints*. Er war in vier Reihen aufgeteilt: *Colour, Application, Plate* und *Figure*. Es war somit einfach ersichtlich, welches Pigment für welches Motiv auf welchem Druck für welche Figur verwendet wurde.

⁷¹⁵ Die meisten Exemplare von Hatton 1855 finden sich heute in den Bibliotheken in gebundener Form. Vgl. das Exemplar von Hatton 1855 (es handelt sich um die Auflage von 1856) auf der New British Library at St. Pancras mit der Signatur 1568/5200.(4.).

⁷¹⁶ Hatton 1855, siehe Contents.

Hattons Methode setzte sich zum Ziel, die Aquarellmalerei für Amateure zu erleichtern. Voraussetzung für eine erfolgreiche Anwendung war das Entwickeln eines Sehens in Elementen. Die besondere Aufmerksamkeit, die der Maltechnik und der Auswahl der Motive zukam, erfuhr ihren Höhepunkt mit dem erstmals 1861 erschienenen Werk *The English School of Painting in Water-Colours* von Aaron Penley.⁷¹⁷ Es handelt sich um einen Folioband, der in grosszügigster Weise die Geschichte der Technik der Wasserfarbenmalerei in einer Serie von chromolithographischen Illustrationen darstellt, die betreffend Format und Qualität alle bisherigen Handbücher übertraf. Es muss geradewegs Penleys Absicht gewesen sein, das Handbuch als Literaturgattung mit seinen wichtigen Funktionen für die Herausbildung der englischen Landschaftsmalerei und des englischen Geschmacks in Szene zu setzen und als Literaturform erfahrbar zu machen. Für diesen Zweck profitierte Penley zudem von den neuen chromolithographischen Möglichkeiten.⁷¹⁸ Obwohl wie ein Handbuch aufgebaut und ebenso reich illustriert mit praktischen Tafeln, die von Pigmentlisten bis Motivlisten reichten, konnte es wegen der Übergrösse (40 x 70 cm) und des hohen Gewichts (ca. 4 kg) nie als solches verwendet werden. Es war eine Demonstration der

⁷¹⁷ Penley 1861. Auch Penley trat als Autor von mehreren Handbüchern auf, die unter anderem auch bei Winsor & Newton erschienen sind. Vgl. Penley 1851; Penley 1853; Penley 1869.

⁷¹⁸ Auf der British Library handelt es sich um ein Exemplar der vierten Auflage (1880). Auf dem Titelblatt steht: Leighton Brothers. Lithographers, Milford House, London.

Tradition der Anleitung in der Aquarellmalerei, die um 1861 auf eine rund hundertdreissigjährige Geschichte zurückblicken konnte.⁷¹⁹

⁷¹⁹ Die ersten Anleitungen, die sich ausschliesslich mit Aquarelltechnik beschäftigten, erschienen um 1730. Siehe beispielsweise Smith 1730; Peele 1731.

6. Eine verhinderte Gattung kunsthistorischer Literatur

Die Analyse kunsthistorischer Literaturgattungen ist ein Forschungsfeld, das sowohl zur Geschichte des Faches wie auch zur Methodenreflexion wesentliche Beiträge leisten kann. Besondere Aufmerksamkeit haben bisher die kunsttheoretischen Traktate sowie die Entwicklung des Kataloges erfahren.⁷²⁰ Ebenfalls erfährt die Gattung der Künstlerbiographie seit kurzem grössere Aufmerksamkeit.⁷²¹ Diesen erprobten Gattungen kunsthistorischer Literatur ist gemeinsam, dass sie die künstlerische Technik und die Werkstoffe teilweise erwähnen, jedoch nicht als Elemente in ihre Argumentation miteinbeziehen.⁷²² In einem Ausstellungskatalog oder Catalogue raisonné wird die Technik angegeben, doch sind diese Angaben im Hinblick auf ein eingehenderes Verständnis des Werkprozesses und der Materialästhetik von geringem Nutzen. Die traditionellen Angaben wie beispielsweise ‚Öl auf Leinwand‘ oder ‚Gouache auf Papier‘ sind diesbezüglich unpräzise. Sie geben weder Auskunft, welches Bindemittel verwendet wurde, noch ist die Textur des Bildträgers, seine Grundierung oder die Lackierung ersichtlich. Genauere

⁷²⁰ Siehe Anmerkung 523.

⁷²¹ Codell 1996. Soussloff 1997.

⁷²² Die Geschichte der Künstlerbiographie ist ein Spezialfall, der gesonderte Aufmerksamkeit verdient. Es gibt frühe Künstlerbiographien, die dem Material und der Technik grosse Aufmerksamkeit widmeten. Bekanntestes Beispiel ist wahrscheinlich die Biographie über David Wilkie, die Allan Cunningham 1843 publizierte. Cunningham 1843. Die neueren Künstlerbiographien tun dies jedoch nicht mehr. Siehe auch Woodcock 1998 (1).

Informationen zur Technik und zu den Werkstoffen liegen normalerweise nur dann vor, wenn ein Gemälde oder ein Objekt von Restauratoren untersucht worden ist. In einem Konservierungsbericht werden Untersuchungsmethoden und Ergebnisse festgehalten. Diese Arbeit geschieht fernab von kunsthistorischen Instituten und ist im Normalfall für die kunsthistorische Forschung schwieriger zugänglich als Primärquellen.⁷²³

Die Aufteilung der Deutung in zwei Wissens- und Forschungsgebiete führte zu zwei verschiedenen Kulturen der Analyse. Diese Unterschiede manifestieren sich in der örtlichen Trennung der kunsthistorischen Institute an den Universitäten von den Ateliers und Laboreinrichtungen der Restauratoren, sowie in der Pflege des Wissensaustausches in unterschiedlichen Fachzeitschriften, die auch über unterschiedliche Registerpublikationen verfügen und auf unterschiedlichen Datenbanken aufgenommen sind.⁷²⁴

Es ist bezeichnend, dass der erste Beitrag, der sich ausschliesslich mit Handbüchern beschäftigt, von einer Restauratorin stammt. Leslie Carlyles 1991 am Cortauld

⁷²³ Das Hamilton Kerr Institute in Cambridge erarbeitet zur Zeit eine elektronische Bild- und Textdatenbank zu den konservatorischen Arbeiten an Gemälden, die im Institut bearbeitet worden sind. Der Zugang zu diesen Daten soll über das Internet zugänglich sein. Zur Zeit des Abschlusses dieser Arbeit war die Datenbank noch nicht verfügbar.

⁷²⁴ Die Kunstgeschichte konzentriert sich neben ausführlichen Katalogen von Bibliotheken im besonderen auf die *Bibliography of the History of Art* (BHA), wo neben Einzelpublikationen auch Artikel aufgenommen werden. Vergleichbar für den Bereich der Konservierung/Restaurierung ist das Réseau d'information sur la conservation (BCIN). Nur eine kleine Menge

Institute of Art in London fertiggestellte Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse von Handbüchern und Traktaten zur Ölmalerei in England zwischen 1800 und 1900.⁷²⁵ Obwohl ihr Beitrag konservatorische Interessen verfolgt, erhält der Leser auch eine Vielzahl von Informationen, die für die Beantwortung kunsthistorischer Fragestellungen wichtig sind. Carlyle erwähnt beispielsweise die Archive wichtiger Farbenhersteller in London und die praktische Ausbildung der Künstler, zwei Gebiete, die eng mit der Literaturgattung der Handbücher für Künstler und Amateure verknüpft sind.⁷²⁶ Sowie die Beschäftigung mit Handbüchern seitens der Kunstgeschichte nur wenig Aufmerksamkeit erfahren hatte, so wurde auch Carlyles Arbeit von Kunsthistorikern kaum beachtet.⁷²⁷

Soll die Kunstgeschichte und die Konservierung/Restaurierung zu einem intensiveren Austausch finden, dann müssen Methoden der Zusammenarbeit geprüft und bestehende Ansätze verbessert werden. Entscheidendes Element in diesem Prozess könnte die Entwicklung einer Literaturgattung sein, die den spezifischen Bedürfnissen einer verknüpfenden Deutung des Kunstwerkes Rechnung trägt. Ergebnisse chemischer Analysen und konservierungsspezifische Erkenntnisse müssten mit kunsthistorischen Ansätzen verbunden werden. Seit dem Beginn

von Publikationen, die sich explizit mit beiden Bereichen beschäftigen, sind auch in beiden Datenbanken aufgenommen.

⁷²⁵ Carlyle 1991. Carlyle 2001.

⁷²⁶ Carlyle 2001, pp. 277-280.

⁷²⁷ Es ist zu hoffen, dass die Publikation von Carlyles Dissertation dies ändern wird. Carlyle 2001.

der 90er Jahre erscheinen insbesondere in Ausstellungskatalogen Beiträge, die eine argumentative Verschmelzung bezüglich der beiden Gebiete versuchen. Ein Beispiel ist Sarah Coves bereits erwähnter Beitrag *Constable's Oil Painting Techniques* im Constable-Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery von 1991.⁷²⁸ Cove versuchte den Graben zwischen den beiden Disziplinen zu umgehen, indem sie ihre Erkenntnisinteressen breiter anlegte und die exakten Daten aus ihren Analysen in einen logisch kohärenten Text eingliederte. Eine Auflistung der rohen Untersuchungsdaten vermied sie. Der wichtige Band *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research* versammelt eine Reihe von Artikeln, die teilweise ähnliche Versuche unternommen haben.⁷²⁹ Der Untertitel verrät jedoch eine Ausrichtung, die nicht auf eine methodische Durchdringung, sondern eindeutig auf eine Subordination der beiden Gebiete hinweist. Die Konservierung wird als Zulieferer für die kunsthistorischen Forschung gesehen, was diese von einer eingehenderen Auseinandersetzung mit den Methoden der Konservierung entbindet. Seitens der Kunstgeschichte sind die Bemühungen zur Aufnahme von Kenntnissen der Konservierung nur

⁷²⁸ Cove 1991. Ein anderes Beispiel eines Artikels, der als Teil eines Ausstellungskataloges erschienen ist und im Gegensatz zu Cove mehrheitlich eine Auflistung der objektiven Daten der konservatorischen Untersuchungsergebnisse präsentierte, erschien anlässlich der John Singer Sargent Ausstellung in der National Gallery in Washington D.C. 1992. Der Titel des Beitrages *On the Cleaning and Technical Analysis of El Jaleo* weist bereits auf die Ausrichtung des Beitrages hin. Crawford 1992. Vgl. auch Townsend 1994 (1).

⁷²⁹ Hermens 1998.

wenig entwickelt. Besondere Beachtung verdienen die Publikationsreihen *Making and Meaning* und *Art in the Making*, die bezeichnenderweise von einem Museum, der National Gallery in London, verlegt werden.⁷³⁰ Es sind die grossen Museen, die beide Disziplinen sowohl in ihrer forschungsmässigen wie angewandten Ausrichtung institutionell zusammenführen.⁷³¹

Die Bildung einer kunsthistorischen Literaturgattung, die eine Verknüpfung der beiden Gebiete im Hinblick auf eine integrierte Deutung von Kunstgegenständen, deren Entstehungs- und Rezeptionskontext erlauben würde, könnte sich an der *Form* der Handbücher orientieren. Die Gefahr, dem Untersuchungsgegenstand durch die Erfindung beliebiger Methoden nicht gerecht zu werden, wäre gebannt. Die Gattung der Handbücher würde eine Reihe von Kriterien aufweisen, die

⁷³⁰ Siehe unter anderen *Art in the Making* Katalog 1989; *Art in the Making* Katalog 1990; *Making and Meaning* Katalog 1994; Wyld/Roy 1995. Insbesondere Bomford 1990 ist eine beispielhafte Publikation, welche die weiteren Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Kunstgeschichte und Konservierung/Restaurierung aufzeigt.

⁷³¹ Erst seit kurzem verstärkten sich die Bemühungen auch ausserhalb der Museen, kunsthistorische Fragestellungen und Methoden mit den Erkenntnissen und Ansätzen der Konservierung erfolgreich zu verbinden. Die Publikationsreihe *Materials and Meaning in the Fine Arts* geht diesbezüglich neue Wege. Siehe Kirsh/Levenson 2000. Der erste Band mit dem Titel *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies* ist eine Einführung für Kunsthistoriker in die Analyse der materiellen Welt der bildenden Kunst und die künstlerischen Techniken. Besonders interessant ist die Aufstellung *Painting in Exemplary Condition in Public Collections*, die eine andere Auswahl der wichtigsten Gemälde tiff, als dies die Kunstgeschichte tun würde. Kirsh/Levenson 2000, pp. 262-266. Der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Restaurierung nahm sich auch das Getty Conservation Institute an. Der erste Band *Historical and Philological Issues in the Conservation of Cultural Heritage* der Serie *Readings in Conservation* konzentrierte sich unter anderem auf das Problemfeld des *connoisseurship*. Es handelt sich um den Literaturtyp des Textbooks, weshalb der Kontext der einzelnen Texte vom Leser trotz den Einleitungen in die jeweiligen Teile leider nicht oder nur teilweise erschlossen werden kann. Price/Talley/Vaccaro 1996.

sie als Prototyp einer solchen analytischen Literaturgattung ausweisen könnte. Entscheidend für die Aufnahme der Weiterentwicklung dieser Literaturgattung wäre jedoch ein veränderter Umgang mit ihr. Anstatt die Handbücher für Künstler und Amateure als Rezeptbücher oder Geheimnisbücher zu betrachten, die Vergleichsdaten für die technische Analyse von Gemälden liefern, müsste ihr Status als historische Dokumente anerkannt werden.⁷³²

Als zweite Voraussetzung muss die Bereitschaft seitens der Kunstgeschichte vorhanden sein, das Interesse nicht nur auf einzelne bekannte Exemplare von Handbüchern zu lenken, die kunsttheoretischen Traktaten in Form und Inhalt verwandt sind, sondern das ganze Spektrum der Handbücher mitsamt ihrer Popularisierung zu durchlaufen. Eine getrennte Behandlung der Handbücher einerseits für Amateure und andererseits für Künstler macht keinen Sinn, weil gerade eine unvoreingenommene Übersicht die spannenden Momente von Gebrauch und Rezeption offen legt.

Leslie Carlyle teilte die Handbücher in zwei Gruppen ein.⁷³³ Sie unterschied zwischen den Handbüchern, die sich der *theory of art* verpflichtet hätten und jenen, die sich den *mechanics of art* widmeten. Diese Unterscheidung ist sehr sinnvoll, da

⁷³² Der Förderung des historischen Bewusstseins in der Restaurierung kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Ein wichtiger Beitrag in diesem Gebiet leistete die Publikation *Studies in the History of Painting Restoration*. Sitwell/Staniforth 1998. Vgl. auch Price/Talley/Vaccaro 1996.

⁷³³ Sie spricht von *British instruction manuals*. Carlyle 1998, p. 19.

über die Kategorie der *theory of art* die Handbücher sich an die Gattung der Traktate anbinden lässt, die in ihrer Grundausrichtung ausschliesslich theoretisch war. Im Sinne von Carlyles Unterscheidung rückt demnach eine Publikation wie Fieldings *On the Theory of Painting* in die Nähe eines Traktates, wie beispielsweise Gérard de Laïresses *The Art of Painting*.⁷³⁴ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung stellt sich die Frage, inwiefern die Bezeichnung *theory* den Inhalt der damit gemeinten Handbücher auch wirklich erfasst und inwiefern die als theoretisch bezeichneten Handbücher nicht auch historische Ansätze einbinden. Eine in diesem Sinne veränderte Begrifflichkeit würde den Weg ebnen, um die Unterschiede zu bezeichnen, die nicht nur zu einer Aufspaltung der Gattung der Handbücher führen würde, sondern auch ihre zeitweise Nähe zur kunsttheoretischen Literatur und zur frühen kunsthistorischen Literatur aufzeigen könnte.

Die Geschichte der künstlerischen Techniken ist einer jener Inhalte, dem die Handbücher besondere Aufmerksamkeit schenken und der diese Literaturgattung auch für die Kunstgeschichte ins Zentrum des Interesses hätte rücken können. In besonderem Masse ein historisches Verständnis für seine Arbeit zeigte Mérimée, der seinem 1830 in Frankreich und neun Jahre später in England erschienen Handbuch eine längere Einleitung voranstellte, die ihm dazu diente, mehrere ältere Handbücher zu erwähnen und sein eigenes Werk in die Tradition dieser

⁷³⁴ Fielding 1836. De Laïresse 1738.

Literaturgattung einzureihen.⁷³⁵ Mérimée zeichnete eine Geschichte der grossen Schulen und Meister der Malerei, die nicht von der Zeichnung und dem Kopieren ausging, sondern von der richtigen Verwendung der Technik beziehungsweise dem Vererben und Mitteilen der praktischen Kenntnisse von einer Künstlergeneration zur nächsten. Als roter Faden dieser ausführlichen Einleitung diente ihm die Vermutung, dass für Jan van Eyck die Idee, die Farbe nicht nur mit Öl, sondern auch mit Lacken (vernix) zu mischen, verantwortlich war für ihre Transparenz, die ihnen zugeschrieben Leuchtkraft sowie den guten Zustand der Bilder.⁷³⁶ Mérimée bildete sich eine Meinung anhand von Beobachtungen, die er während der Untersuchung alter Gemälde machte.⁷³⁷ Es ist im Wesentlichen

⁷³⁵ Mérimée 1830, pp. 1-41. Genau wie Charles Locke Eastlake wurde auch Jean-François-Léonard Mérimée zum Maler ausgebildet. 1787 präsentierte er sich zum ersten Mal für den Wettbewerb des prix de Rome. Mérimée erhielt nach François-Xavier Fabre (1766-1837) den zweiten Preis. Ein Jahr später erhielt er den dritten Preis. Vgl. Pinet 1913, p. 11. G. Pinet, der die einzige Biographie über Mérimée verfasst hatte, sah diesen Umstand als entscheidend für seinen weiteren Werdegang an. Pinet 1913, p. 11. Anstatt mit einem Romstipendium nach Italien an die Académie Française zu reisen, habe sich Mérimée nach Holland begeben, wo er die alten flemischen Meister studieren wollte. Während dieser Reise sei er besonders beeindruckt gewesen von der Aufmerksamkeit, welche die flämischen Meister der Maltechnik und dem Werkstoff widmeten. Es sei von diesem Moment an gewesen, dass Mérimée Nachforschungen anstellte über die Entstehung und Geschichte der Ölmalerei. Mérimées Karriere als Maler war begleitet von einer Vielzahl öffentlicher Funktionen, die ihn nicht nur berühmt machten, sondern insbesondere dazu veranlasste, sich jenes breite Wissen anzueignen, dass er schliesslich auch in sein Hauptwerk *De la peinture à l'huile* auf manigfache Weise einfliessen liess. Er war Zeichnungslehrer an der Ecole Polytechnique seit der ersten Tagen ihrer Gründung 1795; er begleitete die Funktion des Secrétaire perpétuel an der Ecole des Beaux-Arts während dreissig Jahren und galt, obwohl sein Name nicht auf der Liste der ersten Sitzung zu finden ist, als eines der aktivsten Gründungsmitglieder der Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale. Pinet 1913, pp. 37-40, 41-49, 51-58.

⁷³⁶ Mérimée 1830, pp. 7, 8.

⁷³⁷ Mérimée 1830, p. 8.

diese Vermutung, die Mérimée im Folgenden überprüfte. Seine Argumentation baut zum einen auf der Kenntnis der maltechnischen Literatur auf, zum anderen auf seinem geübten Auge. Eingebunden sind diese beiden Informationstypen in den Korpus historischer und biographischer Kenntnisse. Interessant ist dabei die Tatsache, dass er zwei Kategorien von Informationen verknüpft, die sich heute die Kunstgeschichte und die Restaurierung als zwei getrennte Forschungsfelder aufteilen. Seine eigenen Beobachtungen sind das Bindeglied. Überzeugend nachvollziehbar ist dies beispielsweise, wenn Mérimée auf die französische Schule zu sprechen kommt. Nachdem er das Kopieren nach Zeichnungen als Grund für die Schwäche der französischen Koloristen diagnostiziert und dies anhand der kurzen Erwähnung von bekannten Beispielen wie Charles le Brun (1619-1690), Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) und Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) dargelegt hatte, benutzte er Letzteren, um aufzuzeigen, inwiefern dieser zur Wiederbelebung der französischen Schule beigetragen hatte.⁷³⁸ Er tat dies nicht wie üblich mit einer eloquenten stilistischen Analyse, die allenfalls noch inhaltliche Aspekte abdeckte, sondern mit einer Beschreibung der Maltechnik und der Eigenschaften der verwendeten Werkstoffe, die er schliesslich verantwortlich machte für die Bewunderung der Farben in Greuzes Werken.⁷³⁹

⁷³⁸ Mérimée 1830, pp. 27, 28.

⁷³⁹ Der Abschnitt in Mérimées *De la peinture à l'huile* lautet: „Il (Greuze) ébauchait une tête toujours à pleine pâte; lorsqu'il voulait repeindre sur cette ébauche, il commençait par la glacer en entier, et la mettait

Mérimée dachte in mehreren Kategorien. Er verband ästhetische, materialtechnische und historische Überlegungen in einer Weise, die im Keim einen umfassenden und offenen Ansatz trägt.

Die Qualität von Mérimées kurzen Ausführungen wird ersichtlich, wenn man seinen Ansatz mit demjenigen von Franz Kugler vergleicht, der in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte*, erschienen 1838 und 1842 von Charles Locke Eastlake ins Englische übersetzt, eine Kunstgeschichte nach Schulen aufzeigte, wo die Vergleiche im Dienste einer sich auf einen Höhepunkt zustrebenden Geschichte der Kunst ausnahmslos mit Hilfe ästhetischer Kategorien konstruiert wurden.⁷⁴⁰ Seine Überlegungen zu den individuellen Stilen verschiedener Maler und die entwicklungsgeschichtlichen Aspekte der Malschulen verknüpfte Mérimée mit den materiellen Bedingungen der künstlerischen Produktion.

Mérimées bekannte und vielbenutzte Publikation konzipierte er in Form und Inhalt als Handbuch für Künstler, das abgesehen vom ersten Kapitel zum grössten Teil der Geschichte, den Bezeichnungen und den Eigenschaften der Werkstoffe gewidmet

à l'effet avec des couleurs transparentes délayées dans une pâte onctueuse, à l'aide de laquelle sa peinture séchait sans s'emboire. Après cette préparation, qu'il exécutait assez rapidement, il repeignait sa tête en entier, en commençant par établir les lumières et arrivant progressivement jusqu'aux ombres. Comme il manquait de facilité, il ne parvenait pas à terminer dans cette seconde opération; ce n'était encore qu'une ébauche plus avancée: quelquefois même son travail n'était supportable qu'après plusieurs séances. Enfin, en suivant toujours la même manière d'opérer, il parvenait à produire un ouvrage dans lequel on admirait la couleur, sans apercevoir en aucun endroit la fatigue du travail." Mérimée 1830, pp. 28, 29.

⁷⁴⁰ Siehe Kugler 1838; Kugler 1842. Zu Kuglers Handbuch siehe die Analysen von Locher 1999; Locher 2001, pp. 243-291. Auch Raabe 1994; Schwarzer 1995.

ist.⁷⁴¹ In keiner Weise hegte Mérimée explizit den Anspruch, für die Geschichte der Kunst einen Beitrag zu leisten. 1847, siebzehn Jahre nach Mérimées Erstpublikation auf Französisch, erschien Sir Charles Locke Eastlakes vielleicht wichtigstes Werk mit dem Titel *Materials for a History of Oil Painting*.⁷⁴² Eastlakes Publikation basierte zum einen auf den Kenntnissen der Werkstoffe und der Maltechniken, die er sich als erfolgreicher Maler über Jahre angeeignet hatte, zum anderen auf seinem grossen Interesse für die Geschichte der Kunst, verstanden als Geschichte der grossen Werke und Meister, wie sie die Gemeinde der Kenner in England und Frankreich seit dem 18. Jahrhundert entfaltete.⁷⁴³ Sein Werk unterscheidet sich demnach in seiner Absicht entscheidend sowohl von der Instruktionsliteratur als auch von jenen ersten Übersichtswerken zur Kunst, wie sie die frühen Vertreter einer akademischen Kunstgeschichte vorgelegt hatten. Weder Franz Kugler in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* noch Gustav Friedrich Waagen in seiner bekannten Publikation *Works of Art and Artists in England* machten den Versuch, die Geschichte der Malerei als Geschichte ihrer Technik zu verstehen.⁷⁴⁴ Eastlakes zweibändiges Werk ist in dieser Hinsicht ein Versuch, zwei Gebiete in der gleichen Publikation zu vereinen. Doch auch

⁷⁴¹ Vgl. Mérimée 1830, Table des Matières, pp. 317-322.

⁷⁴² Eastlake 1847-69.

⁷⁴³ Vgl. Locher 2001, pp. 203-235. Zu Eastlake siehe auch Gould 1975; Anderson 1996.

⁷⁴⁴ Kugler 1838. Waagen 1838.

Eastlake trennt, was man eigentlich nicht zu trennen braucht. Im ersten Band entfaltet er eine Geschichte der Technik der Ölmalerei, die auf einem bis damals an Genauigkeit und Präzision unübertroffenen Quellenstudium aufbaut.⁷⁴⁵ Sein Vorgehen ist nicht problemorientiert-chronologisch, womit er den Fallen, welche die vielen Lücken in den Quellen und Mythen der Künstlerviten stellen, entkommen ist. Erst im zweiten Band geht Eastlake dann auf die einzelnen Schulen und ihre Vertreter ein, indem er ihre Werke und Leistungen einschätzt und würdigt. Seine Sprache und die formalen Vergleiche basieren im Wesentlichen auf den Erkenntnissen, die Eastlake als Kenner während seinem vierzehnjährigen Italienaufenthalt erworben hat. Dementsprechend erinnert seine Sprache an jene von Kugler und Waagen, die mit Hilfe ästhetisch-beschreibender Kategorien arbeiteten. Entscheidender Unterschied ist jedoch Eastlakes ständiger Rückgriff auf die Erkenntnisse, die er im ersten Band auslegte und die ihm auch ein Vokabular zur Verfügung stellten, das bei Kugler oder Waagen nicht vorhanden war.⁷⁴⁶ Eastlakes Ansatz ist eine Verknüpfung der

⁷⁴⁵ Eastlake ging mit einer ausserordentlichen Systematik vor und zitierte die entscheidenden Stellen der Manuskripte mit grosser Sorgfalt in seinen ausführlichen Anmerkungen. Eastlake gelang es auch auf überzeugende Weise den Mythos, den Jan Van Eyck als Erfinder der Ölmalerei begleitete, mit Hilfe einer Vielzahl älterer und zeitgenössischer Quellen aus dem Weg zu räumen. Eastlake 1847-69, insb. pp. 219-268.

⁷⁴⁶ Folgendes Beispiel, das dem Kapitel zu Leonardo entnommen ist, kann diese Verschmelzung gut aufzeigen: „Paolo Giovio, a contemporary of Leonardo, and perhaps personally known to him, says that the Battle of Anghiara was painted with nut oil, and Lomazzo attributes the early decay of the Last Supper to the artist having used it thinned by distillation; but neither the practice nor the further dilution of the vehicle with spike oil would have been injurious had these paintings

Vorgehensweise in Manuskripten zur Maltechnik und in Handbüchern mit den Kenntnissen, die er sich als Kenner aneignete und die das Fundament jener akademischen Kunstgeschichte bilden, der auch Kugler und Waagen verpflichtet waren.

Die Versuche Waagens und Kuglers, die Geschichte der Kunst unter dem Paradigma Geschichte im Sinne einer 'grossen Erzählung' zu konstruieren, verleiten dazu, darüber hinwegzusehen, dass seit dem 18. Jahrhundert die Entstehung des Kennertums und der Figur des Kenners wesentlich zum Verständnis und zur Verbreitung von Kunst beigetragen hat.⁷⁴⁷ Erkannt und erforscht wurde die Bedeutung des Kenners für die Sammlungsgeschichte.⁷⁴⁸ Wenig beachtet wurde aber die Rolle des Kenners beim Verständnis der technischen Analyse eines Werkes und der möglichen Implikationen, welche die Maltechnik und die Werkstoffe auf Stil und Inhalt eines Werkes haben können.⁷⁴⁹

been completed with oil varnishes. Leonardo's deviation from the Flemish process is especially evident in his mode of painting upon walls: we have seen that the Florentine artists who succeeded him retained, in that case only, the Flemish method of using varnish with all the colours. Leonardo undoubtedly contemplated the ultimate toning, and, which was no less important, the protection of the surface by means of substantial vehicles; but in this as in many other instances the final operation was for ever postponed." Eastlake 1847-69, 2. Band., p. 115.

⁷⁴⁷ Locher 2001, pp. 178-195, 244-254.

⁷⁴⁸ Aus der umfangreichen Literatur sind vor allem die Studien aufschlussreich, die sich auf einzelne Personen konzentrieren, welche sowohl als Kenner und als Sammler Bedeutung erlangten. Siehe Manchester 1982; London 1995; Barrington 1994. Allgemein zur Formung der Figur des Kenners vgl. L'art du connoisseur Katalog 1979; Rossi/Panzeri/Paccanelli/Bora 1987.

⁷⁴⁹ Interessant in diesem Zusammenhang ist Guillerme 1983. Der kurze Artikel zeigt beispielhaft auf, welche Dimensionen die Werkstoffe für Caylus hatten.

Das Profil des Kenners schloss neben der Kenntnis der Objekte eine Reihe weiterer Gebiete ein, in denen von ihm eine hohe Kompetenz verlangt wurde. Francis Grose verwies in einem Aufsatz von 1792 mit dem ironisierenden Titel *The Olio: Being a Collection of Essays, Dialogues, Letters, Biographical Sketches, Anecdotes, Pieces of Poetry, Parodies, Bon Mots, Epigrams, Epitaphs, &c Chiefly Original* unter anderem auf die Kenntnisse der Geometrie, der Mechanik und der Perspektive, die über die Lektüre bekannter Autoritäten, wie Vitruv und Palladio, erschlossen werden sollten. Ebenfalls genannt wurden die Theorie des Pittoresken, der Komposition und das Design.⁷⁵⁰ Seine Einschätzung war klar und direkt:

*„Formerly it was requisite that the person so described should be deeply initiated in the circle of fine arts; for example, that he should be completely read in the works of Vitruvius, Palladio, and all the famous architects; that he should be well versed in Geometry and Mechanics, understand Perspective, both linear and aerial, and not unacquainted with the principles of Anatomy.“*⁷⁵¹

Grose kritisierte, dass heute nur noch Geld wichtig sei. Der Kenner müsse nach Italien reisen, wenn möglich auch nach Flandern. Die Namen der bekannten Maler, die man wissen müsse, könne man bei den Ciceroni in Rom und im Kontakt mit

⁷⁵⁰ Grose 1792. Vgl. auch Dobai 1974-84, Bd. II, p. 231.

⁷⁵¹ Grose 1792, p. 54.

Bilderhändlern lernen. Und natürlich gehöre das Kaufen von Kunst zur Haupttätigkeit des Kenners.⁷⁵² Dieses Umfeld war es, in dem die Konsultation von Handbüchern auch für einen breiten Kreis von Kennern, wie ihn Grose beschrieb, von Bedeutung war.

Der Anteil historischer Ausführungen und ihre Verflechtung mit praktischen Anleitungen hing massgebend mit der beabsichtigten Funktion des Handbuches zusammen. Handbücher, die sich unter anderen auch an Kenner richteten, wie etwa John Burnets Publikationen, gaben eine kritische Einschätzung der Werke bekannter Künstler, verglichen diese miteinander und versuchten in Bezug auf einzelne technische Problemstellungen eine historische Entwicklung aufzuzeigen. Demgegenüber ist beispielsweise Richard Dagleys 1818 erschienenes *Compendium of the Theory and Practice of Drawing and Painting* hauptsächlich auf die Vermittlung grundlegender Prinzipien des Zeichenunterrichtes ausgerichtet: „adapted to the earliest state of Instruction, for the use of schools or private Tuition.“⁷⁵³ Dagley wies aber zu Beginn der Einleitung darauf hin, dass neben der praktischen Ausbildung auch eine „general information, which is requisite to a knowledge of the Fine Arts“ wichtig sei.⁷⁵⁴ Dagleys *Compendium* ist nach Kriterien des Erlernens des Zeichnens und des Aquarellierens aufgebaut, wie es sein Untertitel ankündigt. Er versuchte in den

⁷⁵² Grose machte sich über den Kaufrausch der Kenner lustig, wenn er schrieb: ' [...] by purchasing, at great price, the almost invisible pictures of the ancient masters.' Grose 1792, p. 55.

⁷⁵³ Dagley 1818, Titelseite.

verschiedenen Kapiteln jeweils einen Künstler exemplarisch vorzustellen. Die Erwähnung einzelner Künstler gab aber kein zusammenhängendes Bild einer historischen Entwicklung. Die Abschnitte blieben in sich geschlossen und gegenüber den praktischen Ausführungen isoliert, garantierten aber, dass der Anfänger die Namen der wichtigsten italienischen und englischen Künstler zumindest einmal las. Im 10. Kapitel, das der *Explanation of the Terms in Art* gewidmet ist, nannte er im Unterkapitel zum Begriff *sketching* unter anderen Michelangelo Buonarrotti (1475-1564) und Raffael Sanzio (1483-1520), sowie die englischen Maler Thomas Gainsborough (1727-1788), Paul Sandby (1730-1809) und Michael Angelo Rooker (1743-1801). Die englischen Vertreter werden jeweils nur kurz gelobt wegen den spezifischen Qualitäten ihrer Sketching-Technik, für die sie beispielhaft und stellvertretend standen. Historische Kenntnisse waren unabdingbar und ihre individuelle Aneignung über die Benutzung von Handbüchern eine unterschätzte Möglichkeit.

Ein Exemplar von John Burnets 1828 publizierter Ausgabe der *Practical Hints on Colour in Painting* trägt auf der ersten Seite ein Monogramm von Marry P. Merrifield. Es darf davon ausgegangen werden, dass dieses Exemplar der berühmten Autorin gehörte.⁷⁵⁵ Auf den ersten 33 Seiten befinden sich am linken

⁷⁵⁴ Dagley 1818, p. i.

⁷⁵⁵ Burnet 1827. In diesem Fall handelt es sich um die Auflage von 1828, die auf dem Yale Center for British Art aufbewahrt wird. Signatur: ND1488 +B8 1828.

und rechten Rand des Textes ausführliche Notizen. Sie zeigen den Prozess der Informationsselektion auf und lassen sich grob in drei Gruppen einteilen. Zum einen schrieb Merrifield lediglich den Namen eines Künstler an den Rand, der gerade von Burnet im entsprechenden Abschnitt erwähnt wurde. Zum anderen notierte sie kurze technische Stichwörter, wie zum Beispiel *of harmony* oder *varity*.⁷⁵⁶ Die dritte Art von Notizen besteht aus kurzen Sätzen, die komplexere Sachverhalte zusammenfassen. So notierte sie zum Beispiel auf Seite 17 „Correggio the first who attended aerial perspective undisturbed by colours.“⁷⁵⁷ Es ist bemerkenswert, dass Merrifield die technischen Inhalte häufig mit Namen verbindet, in Einzelfällen sogar die Namen der Künstler einzeln nennt und somit die technischen Ausführungen in eine Genealogie der grossen Meister einbindet. Obwohl sie als Autorin, Übersetzerin und Herausgeberin von wichtigen Künstlertraktaten in Erscheinung trat, die der historischen Dimension noch wenig Beachtung schenkten, war ihre eigene Vorstellung historisch strukturiert. Wären die Kunsthistoriker sich über diesen am konkreten Beispiel leicht zu erkennenden Umstand im Klaren, so schiene es möglich und wünschenswert, die Handbücher für Künstler und Amateure als

⁷⁵⁶ Merrifield 1849, pp. 5, 11. Mary Merrifield gab auch selber ein Zeichenhandbuch heraus. Sie war mit der Literaturgattung der Handbücher bestens vertraut. Vgl. Merrifield 1855.

Eine verhinderte Gattung kunsthistorischer Literatur

Forschungsgegenstand und als methodologisch
entwicklungsfähiges Modell zu entdecken.

⁷⁵⁷ Merrifield 1849, p. 17.

7. Bibliographie

Die Bibliographie ist alphabetisch geordnet nach Autoren und Herausgeber. Ausstellungskataloge sind mit dem Titel entnommenen Stichwörtern oder dem Namen des betreffenden Künstlers versehen. Publikationen, die mehrere Beiträge enthalten, werden bei der Erwähnung eines einzelnen dieser Beiträge mit dem entsprechenden Sigel ausgewiesen. Die Gross- und Kleinschreibung in den Titeln entspricht den benutzten Originalen.

Ackermann 1796

Ackermann, Rudolph, *Six Lessons for Beginners in the Fine Art*, London: Rudolph Ackermann, 1796.

Ackermann 1800

Ackermann, Rudolph, *Instructions for Painting Transparencies*, London: Rudolph Ackermann, 1800.

Ackermann 1801

Ackermann, Rudolph, *A Treatise on Ackermann's Superfine Water Colours*, London: Rudolph Ackermann, 1801.

Ackermann 1802

Ackermann, Rudolph, *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Letter-Press Directions for Drawing and Coloring of Flowers Upon Botanical Principles*, London: Rudolph Ackermann, 1802.

Ackermann 1809 (1)

Ackermann, Rudolph, 'Ackermann's New Drawing Book of Light and Shadow', in: *Imitation of Indian Ink*, London: Rudolph Ackermann Repository of Arts, 1809, pp. 10-14.

Ackermann 1809 (2)

Ackermann, Rudolph, *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions, and Politics*, London: Rudolph Ackermann, 1809.

Ackermann 1810

Ackermann, Rudolph, *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Directions for Drawing and Colouring of Flowers, Upon Botanical Principles*, 3 Aufl., London: Rudolph Ackermann, 1810.

Ackermann/Agius/Jones/Cameron/Hollis 1984

Ackermann, Rudolph; Agius, Pauline; Jones, Stephen; Cameron, Ian; Hollis, Jill, *Ackermann's Regency Furniture & Interiors*, Ramsbury, Marlborough: Crowood Press, 1984.

Adams 1980

Adams, Henry, *John La Farge, 1830-1870; from Amateur to Artist*, unpublizierte PhD Dissertation, Yale University, New Haven: Yale University, 1980.

Adams 1983

Adams, Bernard, *London Illustrated, 1604-1851: A Survey and Index of Topographical Books and Their Plates*, London: Library Association, 1983, Phoenix: Oryx Press, 1983.

Adams Schneider 1997

Adams Schneider, Laurie, *A History of Western Art*, 2. Aufl., New York: McGraw-Hill, 1997.

Agosti 1993

Agosti, Giacomo; Elisabetta Manca, Maria; Panzeri, Matteo; Dalai Emiliani, Marisa; Salvioni, Carlo; Passerini Tosi, Carlo; Castelnuovo, Enrico; Hennessy, John Pope, *Giovani Morelli e la Cultura Dei Conoscitori*, Bergamo: P. Lubrina, 1993.

Allan 1984

Allan, D. G. C., 'Artists and the Society in the 18th Century, (I): The Foundation and Henry Cheere's Plan for an Academy, (II): Members and Premiums in the First Decade, 1755-64, (III): The Second Decade, 1765-74, (IV): Members and Premiums in the Years after 1775', in: *Royal Society of Arts Journal*, 5334, 1984, pp. 401-406.

Allen 1995

Brian, Allen (Hrsg.), *Towards a Modern Art World (Studies in British Art I)*, New Haven, London: Yale University Press, 1995.

Allen 1998

Allen, Brian, 'Die Grand Tour der Briten: Künstler und Reisende in Rom in der Mitte des 18. Jahrhunderts', in: *Angelika Kauffmann, Ostfildern: Hatje*, 1998, pp. 47-51.

Alpers 1991

Alpers, Svetlana, 'Roger de Piles and the History of Art', in: *Ganz/Gosebruch/Meier/Warnke 1991*, pp. 175-188.

Alpers 1995

Alpers, Svetlana, *The Making of Rubens*, New Haven: Yale University Press, 1995.

Alpers/Bouniort 1995

Alpers, Svetlana; Bouniort, Jeanne, 'Roger de Piles et l'histoire de l'art', in: *Histoire de l'histoire de*

l'art. De l'Antiquité au XVIIIe siècle, 2. Bde., Paris: Klincksieck, Musée du Louvre, 1995, Bd. 1, pp. 283-301.

Althöfer 1987

Althöfer, Heinz (Hrsg.), *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, London: Callwey, 1987.

Althöfer 1988

Althöfer, Heinz, 'Kennerschaft und Wissenschaft', in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 48-49, 1988, pp. 485-96.

Altschule/Karsch 1975

Altschule, Mark David; Karsch, Estrellita, 'Pioniere in der medizinischen Abbildung', in: *Du*, 35, 10, 1975, pp. 20-59.

Amateur Artists and Drawing Masters Katalog 2000

Sloan, Kimberly Mae, 'A Noble Art' *Amateur Artists and Drawing Masters c 1600-1800*. Katalog der Ausstellung im British Museum 2000, London: British Museum Press, 2000.

Anderson 1996

Anderson, Jaynie, 'Sir Charles Eastlake e i suoi restauratori italiani: Giuseppe Molteni e Raffaele Pinti', in: *Bollettino d'arte*, 98, suppl. 1996, pp. 57-62.

Anonym 1755 (1)

The Art of Drawing in Perspective, 2. Aufl., London: G. Keith and J. Robinson, 1755.

Anonym 1755 (2)

The Art of Drawing and Painting in Water-Colours, 3. Aufl., London: G. Keith and J. Robinson, 1755.

Anonym 1762

The Artist's Vade Mecum, London: Printed and Published according to Act of Parliament, 1762.

Anonym 1763

The Complete Drawing-Master, London: Printed for Henry Parker, 1763.

Anonym 1769

Les secrets de la nature et de l'art développés pour les alimens, la médecine, l'art vétérinaire & les arts et métiers, Paris: Durand, 1769.

Anonym 1775

Valuable Secrets Concerning Arts and Trades: Or Approved Directions, from the Best Artists, London: William Hay, 1775.

Anonym 1776

L'albert Moderne Ou Nouveaux Secrets, Éprouvés Et Licites, Recueilleis D'après Les Découvertes Les Plus Récentes, 4. Aufl., Neuchâtel: Samuel Fauche, 1776.

Anonym 1801

The Artist's Assistant or School of Science. Being an Introduction to Painting in Oil, Water, and Crayons With Biographical Accounts of Some of The Principal Artists, London: printed for the proprietors, 1801.

Anonym 1840

The Art of Painting in Oil-Colours, Rendered Familiar to Every Capacity: Extracted from the Works of the Most Eminent Masters of the Italian, Flemish, and English, Schools, London: Printed for R.H. Laurie, 1840.

Anonym 1952

'Art Supplies since 1789. Short History of the House of Rowney', in: *Art Material Trade News*, September 1952, pp. 19-20.

Aquarelle Anglaise Katalog 1999

Hauptmann, William, *L'âge d'or de l'aquarelle Anglaise, 1770-1900*. Katalog der Ausstellung in der Fondation de l'hermitage, Lausanne, 1999, Lausanne: Fondation de l'Hermitage, 1999.

Archer 1988

Archer, Mildred, 'British Art Lessons in India', in: *Country Life*, 182, 45, 1988, pp. 148-149.

Art in the Making Katalog 1989

Bomford, David, *Art in the Making: Italian Painting before 1400*. Katalog der Ausstellung in der National Gallery, London, London: National Gallery, 1989.

Art in the Making Katalog 1990

Bomford, David; Kirby, Jo; Leighton, John; Roy, Ashok, *Art in the Making, Impressionism*. Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, 1990/91, London, New Haven: National Gallery of Art, Yale University Press, 1990.

Artist and the Studio Katalog 1978

Zakon, Ronnie Linda, *The Artist and the Studio in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Katalog der Ausstellung im Cleveland Museum of Art, 1978, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1978.

Asfour/Williamson 1997

Asfour, Amal; Williamson, Paul, 'On Reynolds's Use of de Piles, Locke, and Hume in His Essays on Rubens and

- Gainsborough', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60, 1997, pp. 215-229.
- Ashwin 1981
Ashwin, Clive, *Drawing and Education in German-Speaking Europe 1800-1900*, Ann Arbor: Umi, 1981.
- Auerbach 1999
Auerbach, Jeffrey A., *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display*, New Haven, London: Yale University Press, 1999.
- Avery-Quash 1995
Avery-Quash, Susanna, 'The Colourful Life of Sir Henry Cole', in: *Victorian Society annual*, 1995, pp. 26-37.
- Ayres 1985
Ayres, James, *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*, Oxford: Phaidon, 1985.
- Bachhoffner 1837
Bachhoffner, George H., *Chemistry as Applied to the Fine Arts*, London: J. Carpenter and Co., 1837.
- Bacon 1866
Bacon, J., *The Theory of Colouring Being an Analyses of the Principles of Contrast and Harmony in the Arrangement of Colours with Their Application to the Study of Nature and Hints on the Composition of Pictures, Etc.*, London: Geo. Rowney & Co., 1866.
- Baer 1976
Baer, Norbert S., *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London: Butterworths, 1976.
- Baer/Joel/Feller/Indictor 1986
Baer, Norbert S.; Joel, A.; Feller, R.L.; Indictor, N., 'Indian Yellow', in: *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington: National Gallery of Art, Oxford: Oxford University Press, 1986, pp. 17-36.
- Balfour-Paul 1998
Balfour-Paul, Jenny, *Indigo*, London: British Museum Press, 1998.
- Ballas 1997
Ballas, Guilas, *La couleur dans la peinture moderne. Théorie et pratique*, Paris: Adam Biro, 1997.
- Bancroft 1814
Bancroft, Edward, *Experimental Researches Concerning the Philosophy of Permanent Colours; and the Best Means of Producing Them*, 2 Bde., Philadelphia: Thomas Dobson,

1814.

Bardwell 1756

Bardwell, Thomas, *The Practice of Painting and Perspective Made Easy: In Which Is Contained, the Art of Painting in Oil with the Method of Colouring*, London: by the author, 1756.

Barrell 1992

Barrell, John, 'Benjamin Robert Haydon: The Curtius of the Khyber Pass', in: *Painting and The Politics of Culture: New Essays on British Art, 1700-1850*, hrsg. von John Barrell, Oxford, New York: Oxford University Press, 1992, pp. 253-290.

Barrington 1994

Barrington, Robert, 'Copyist, Connoisseur, Collector: Charles Fairfax Murray, 1849-1919', in: *Apollo*, 140, 393, 1994, pp. 15-21.

Bätschmann 1984

Bätschmann, Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Bätschmann 1993

Bätschmann, Oskar, 'Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers', in: *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Michael Groblewski und Oskar Bätschmann, Berlin: Akademie Verlag, 1993.

Bätschmann 1997

Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: Dumont, 1997.

Bätschmann 1998

Bätschmann, Oskar, 'Französische Ausstellungskünstler in Rom, Paris und London: David, Lethière, Wicar Und Géricault', in: Pascal Griener, Peter J. Schneemann (Hrsg.), *Künstlerbilder, Images de l'artiste. Akten des Kolloquiums des Comité International d'Histoire de l'Art*, 9. - 12. Juni 1994, Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1998, pp. 121-45.

Bätschmann 2000

Bätschmann, Oskar (Hrsg.), *Leon Battista Alberti. Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

Bauhaus und Itten Katalog 1994

Frühes Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Katalog der Ausstellung in den Kunstsammlungen zu Weimar, Thüringen, im Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin und im Kunstmuseum Bern, 1994/95, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1994.

Beard 1981

Beard, Geoffrey William, *Craftsmen and Interior Decoration in England, 1660-1820*, Edinburgh: J. Bartholomew, 1981.

Beaumont Gift Katalog 1988

'Noble and Patriotic': The Beaumont Gift, 1828. Katalog der Ausstellung in der National Gallery, London, 1988, London: National Gallery, 1988.

Beckmann 1786-1805

Beckmann, Johann, *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen*, Leipzig: P.G. Kummer, 1786-1805.

Beckmann 1797

Beckmann, Johann, *A History of Inventions and Discoveries*, übers. von William Johnston, 4 Bde., London: J. Bell, 1797.

Beckmann 1814

Beckmann, Johann, *A History of Inventions and Discoveries*, übers. von William Johnston, 4 Bde., London: J. Walker, 1814.

Beckmann 1817

Beckmann, Johann, *A History of Inventions and Discoveries*, übers. von William Johnston, 4 Bde., London: S. Hamilton, 1817.

Becq 1991

L'encyclopédisme. Akten des Kolloquiums in Caen, 12. bis 16. Januar 1987, hrsg. von Annie Becq, Paris: Aux amateurs de livres, 1991.

Belting/Dilly/Kemp/Sauerländer/Warnke 1986

Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Willibald; Warnke, Martin, *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 1986.

Benedetti 1999

Benedetti, Laura, 'Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist', in: *Comparative Literature*, 51, 1, 1999, pp. 42-61.

Birmingham 1993

Bermingham, Ann, 'The Aesthetics of Ignorance: The Accomplished Woman in the Culture of Connoisseurship', in: *Oxford Art Journal*, 16, 2, 1993, pp. 3-20.

Bermingham 1994

Bermingham, Ann, 'The Picturesque and Ready-to-Wear Femininity', in: *The Politics of the Picturesque*, hrsg. von Stephen Copley und Peter Gartside, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 81-119.

Bermingham 1995

Bermingham, Ann, 'An Exquisite Practise'. The Institution of Drawing as a Polite Art in Britain,' in: Allen 1995, pp. 47-66.

Bermingham 2000

Bermingham, Ann, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, London, New Haven: Yale University Press, 2000.

Bermingham/Brewer 1995

Bermingham, Ann; Brewer, John (Hrsg.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, London, New York: Routledge, 1995.

Berthollet 1791 (1)

Berthollet, Claude-Louis, *Eléments de l'art de la teinture*, 2 Bde., Paris: Firmin Didot, 1791.

Berthollet 1791 (2)

Berthollet, Claude-Louis, *Elements of the art of dyeing*, übers. von William Hamilton, London: Printed by S. Couchman and sold by J. Johnson 1791.

Beyrodt 1992

Beyrodt, Wolfgang, 'Kunstreisen durch England: Anmerkungen zu J.D. Passavant und G.F. Waagen', in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46, 1992, pp. 55-59.

Bickendorf 1985

Bickendorf, Gabriele, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma 'Geschichte': Gustav Friedrich Waagens Frühschrift 'Über Hubert und Johann Van Eyck'*, Worms: Werner, 1985.

Bickendorf 1991

Bickendorf, Gabriele, 'Die Anfänge der Historisch-Kritischen Kunstgeschichtsschreibung', in: Ganz/Gosebruch/Meier/Warnke 1991, pp. 359-74.

Bickendorf 1993

Bickendorf, Gabriele, 'Die Tradition der Kennerschaft: Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli', in:

Agosti 1993, pp. 25-47.

Bickendorf 1995

Bickendorf, Gabriele, 'Gustav Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte', in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 1995, pp. 23-32.

Biddle 1921

Biddle, Edward Fielding Mantle, *The Life and Works of Thomas Sully (1783-1872)*, Philadelphia: Wickersham Press, 1921.

Bierdermann 1992

Bierdermann, Gottfried, 'Wissenschaft und/oder Kennerschaft', in: *Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner*, hrsg. von Peter Weibel; Christa Steinle; Gotz Pochat, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1992, pp. 157-165.

Bignamini 1987

Bignamini, Ilaria, 'The 'Academy of Art' in Britain before the Foundation of the Royal Academy in 1768', in: *Leids kunsthistorisch jaarboek*, 5-6, 1987, pp. 434-50.

Bignamini 1988

Bignamini, Ilaria, 'George Vertue, Art Historian; and, Art Institutions in London, 1689-1768: A Study of Clubs and Academies', in: *Volume of the Walpole Society*, 54, 1988, pp. 1-148.

Bignamini 1990

Bignamini, Ilaria, 'Osservazioni sulle istituzioni, il pubblico e il mercato delle arti in Inghilterra', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 2, 1990, pp. 177-97.

Billi 1997

Billi, Mirella, 'La Roma del Grand Tour: Memorie e immagini dei viaggiatori Inglesi nel '700', in: *Studi romani*, 45, 3-4, 1997, pp. 331-46.

Birch 1994

Birch, Dinah, 'Fathers and Sons: Ruskin, John James Ruskin, and Turner', in: *Nineteenth-century contexts*, 18, 2, 1994, pp. 147-62.

Birren 1965

Birren, Faber, *History of Color in Painting with New Principles of Color Expression*, New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1965.

Birren 1973

Birren, Faber, *Modern Chromatics. Student's Text-Book of Color with Application to Art and Industry*, by Odgen N Rood (1831-1902), Including a Facsimile of the First American Edition of 1879, Preface and Commentary Notes by Faber Birren, New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1973.

Black 1987

Black, Janet Phyrn, *Aspects of the Artist's Education in Eighteenth-Century France*, unpublizierte PhD Dissertation, Boston University, 1987.

Black 1992

Black, Jeremy, *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Stroud: A. Sutton; New York: St. Martin's, 1992.

Blay 1996

Blay, Michel, 'Les couleurs du prisme ou quelques remarques et réflexions sur les expériences de Newton', in: *Techné*, 4, 1996, pp. 9-16.

Blunt 1975

Blunt, Anthony, 'Des origines de la critique et de l'histoire de l'art en Angleterre', in: *Revue de l'Art*, 30, 1975, pp. 5-16.

Blunt 1975

Blunt, Wilfried, *England's Michelangelo. A Biography of George Frederic Watts, O M , R A*. London: Hamish Hamilton, 1975.

Boime 1985

Boime, Albert, 'The Teaching of Fine Arts and the Avant-Garde in France during the Second Half of the Nineteenth Century', in: *Arts Magazine*, 60, 4, 1985, pp. 46-57.

Bolten 1981

Bolten, Jaap, 'Ut grammatica pictura: A Method of Learning', in: *Ars auro prior: studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, pp. 71-74.

Bomford/Roy 1982

Bomford, David; Roy, Ashok, 'Hogarth's marriage à la Mode', in: *National Gallery Technical Bulletin*, 6, 1982, pp. 44-67.

Booth 1976

Booth, Michael R.; Buckley, Jerome H.; De Laura, David J.; Landow, George P.; Langbaum, Robert; Robson, John M.; Stanton, Phoebe B.; Waldfogel, Melvin; Wilson,

Leonard G.; Altholz, Josef L., *The Mind and Art of Victorian England*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.

Boschloo/Hendrikse/Smit/Van der Sman 1989

Academies of Art between. Renaissance and Romanticism (Leids Kunsthistorisch Jaarboek, Bde. V-VI), hrsg. von Anton W. Boschloo, Elwin J. Hendrikse, Laetitia C. Smit, Gert Jan Van der Sman, Leiden: 'S-Gravenhage, 1989.

Bothe 1999

Bothe, Catarina Isabel, *'Der grösste Kehricht aller Farben?' Über Asphalt und seine Verwendung in der Malerei*, Mainz: Philipp von Zabern, 1999.

Boutet 1684

Boutet, Claude, *Traité de Mignature: pour apprendre aisément à peindre sans maitre*, 3. Aufl., Paris: Balard, 1684.

Boutet 1733

Boutet, Claude, *The School of Miniature*, London: Harding, 1733.

Boutet 1739

Boutet, Claude, *The Art of Painting in Miniature. Teaching the Speedy and Perfect Acquisition of That Art without a Master. Translated from the Original French*, 4. Aufl., London: Printed for J. Hodges, J. James and T. Cooper, 1739.

Bouvier 1827

Bouvier, Pierre Louis, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris: F.G. Levrault, 1827.

Bouvier 1844

Bouvier, Pierre Louis, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, 3. Aufl., Paris: F.G. Levrault, 1844.

Bowles 1664

Bowles, Carington, *Bowles's Florist: Containing Sixty Plates of Beautiful Flowers with Instructions for Drawing and Painting Them According to Nature*, London: the author, 1664.

Bowles 1770

Bowles, Carington, *All Draughtmen's Assistant; or Drawing Made Easy: Wherein the Principles of That Art are Rendered Familiar; in Ten Instructive Lessons*, London: Printed for R. Sayer and J. Bennett, 1770.

Bowles 1813

- Bowles, Carington, *The Artist's Assistant, or, New & Improved Drawing Book*, London: W. Mason, 1813.
- Boyle 1664.
Boyle, Robert, *Experiments and Considerations Touching Colours*, London: Henry Herringman, 1664.
- Brachert 2001
Brachert, Thomas, *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen, Handwerk, Technologie, Alchemie*, München: Callwey, 2001.
- Brett 1986
Brett, David, 'The Aesthetical Science: George Field and the 'Science of Beauty'', in: *Art History*, 9, 3, 1986, pp. 336-50.
- Brewer 1995 (1)
Brewer, John, 'Cultural Production, Consumption, and the Place of the Artist in Eighteenth-Century England', in: Allen 1995, pp. 7-25.
- Brewer 1995 (2)
Brewer, John, 'The Most Polite Age and the Most Vicious': Attitudes Towards Culture as a Commodity, 1660-1800', in: Birmingham/Brewer 1995, pp. 341-61.
- Brewer 1997
Brewer, John, 'The Painters' Progress', in: *Tate (London)*, 12, 1997, pp. 52-59.
- Brewer/Porter 1993
Brewer, John; Porter, Roy, *Consumption and the World of Goods*, London, New York: Routledge, 1993.
- Brilli 1989
Brilli, Attilio, *Reisen in Italien: Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Köln: DuMont, 1989.
- Bristow 1996 (1)
Bristow, Ian C., *Interior House-Painting. Colours and Technology, 1615-1840*, New Haven, London: Yale University Press, 1996.
- Bristow 1996 (2)
Bristow, Ian C., *Architectural Colour in British Interiors 1615-1840*, New Haven, London: Yale University Press, 1996.
- Browne 1660 (1)
Browne, Alexander, *The Whole Art of Drawing*, London: Printed for Peter Stint and Simon Miller, 1660.

Bibliographie

Browne 1660 (2)

Browne, Edward, *A Brief Account of Some Travels in Divers Parts of Europe*, London: T. R. for Benj. Tooke, 1660.

Browne 1669

Browne, Alexander, *Ars Pictoria: Or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning and Etching*, London: Printed by J. Redmayne for the Author, 1669.

Bubb 1982

Bubb, Ruth E., *George Field: A Study of the Ms Notebooks Concerning Pigment Manufacture, with Particular Reference to Madder, Its History and Cultivation, Including Some Biographical Notes*, unpublizierte Diplomarbeit in Restaurierung, London: Courtauld Institute, 1982.

Bubb 1987

Bubb, Ruth E., 'The Life and Work of George Field, Colourmaker (1777-1854)', in: Althöfer 1987, pp. 238-247.

Buckley 1984

Buckley, Barbara, 'An Investigation of the Materials and Techniques of Sir Joshua Reynolds', in: *Intermuseum conservation association*, 15, 1, 1984, pp. 84-98.

Bucklow 1993

Bucklow, Spike, 'The 3rd Earl of Egremont, a Patron and His Portrait: New Light on Petworth', in: *Apollo*, 137, 376, 1993, pp. 363-66.

Bunt 1949

Bunt, Cyril G. E., *David Cox. Painter of Nature's Moods*, Leigh-on-Sea: F. Lewis Publishers, 1949.

Burch 1982

Burch, R. M., *Colour Printing and Colour Printers*, New York: Garland, 1982.

Burke 1935

Burke, W. J., *Rudolph Ackermann, Promoter of the Arts and Sciences, with a Selected List of His Publications in the New York Public Library*, New York: The New York Public Library, 1935.

Burke 1995

Burke, Peter, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge: Polity Press, 1995.

Burnet 1822

Burnet, John, *Practical Hints on Composition in*

Painting, London: James Carpenter, 1822.

Burnet 1826

Burnet, John, *Practical Hints on Light and Shade in Painting*, London: James Carpenter, 1826.

Burnet 1827

Burnet, John, *Practical Hints on Colour in Painting*, London: James Carpenter and Son, 1827.

Burnet 1837

Burnet, John, *An Essay on the Education of the Eye with Reference to Painting*, London: James Carpenter, 1837.

Burnet 1849

Burnet, John, *Landscape Painting in Oil Colours. Explained in Letters on the Theory and Practice of the Art, and Illustrated by Examples from the Several Schools*, London: David Bogue, 1849.

Burnet 1849

Burnet, John, *Rembrandt and His Works: Comprising a Short Account of His Life; with a Critical Examination into His Principles and Practice of Design, Light, Shade, and Colour, Illustrated by Examples from the Etchings of Rembrandts*, London: David Bogue, 1849.

Burnet 1850

Burnet, John, *Practical Hints on Portrait Painting: Illustrated in Examples from the Works of Vandyke and Other Masters*, London: David Bogue, 1850.

Burnet 1852

Burnet, John, *Turner and His Work: Illustrated with Examples from His Pictures, and Critical Remarks on His Principles of Painting*, by John Burnet, F. R. S., the Memoir by Peter Cunningham, London: David Bogue, 1852.

Burnet 1854

Burnet, John, *The Progress of a Painter in the Nineteenth Century: Containing Conversations and Remarks Upon Art*, London: David Bogue, 1854.

Burwick 1986

Burwick, Frederick, *The Damnation of Newton: Goethe's Color Theory and Romantic Perception*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1986.

Bury 1978

Bury, A., 'Bi-Centenary of the Birth of John Varley (1778-1842)', in: *Old Water-Colour Society's Club* London, 53, 1978, pp. 8-27.

Busby 1814

Busby, T. L., *The Elements of Flower and Fruit Painting; Illustrated with Engravings*, London: Rudolph Ackermann, 1814.

Busch 1984

Busch, Werner, 'Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign: Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert', in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert* (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 11), Berlin: Mann, 1984, pp. 177-192.

Butlin/Joll 1984

Butlin, Martin; Joll, Evelyn, *The Paintings of J. M. W. Turner. Revised Edition*, 2 Bde., New Haven, London: Yale University Press, 1984.

Callen 1980

Callen, Anthea, *Artists' Materials and Techniques in 19th-Century France*, unpublizierte PhD Dissertation, London: Courtauld Institute of Art, 1980.

Callen 1991

Callen, Anthea, 'Impressionist Techniques and the Politics of Spontaneity', in: *Art History*, 14, 4, 1991, pp. 599-608.

Callen 1995

Callen, Anthea, *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven, London: Yale University Press, 1995.

Callen 1997

Callen, Anthea, *The Techniques of the Impressionists*, Edison (New Jersey): Chartwell Books, 1997.

Callen 2000

Callen, Anthea, *The Art of Impressionism*, London, New Haven: Yale University Press, 2000.

Callow 1967

Callow, James T., *Kindred Spirits. Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1967.

Campbell 1998

Campbell, Lorne, 'The Making of Early Netherlandish Painted Portraits', in: *Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, London: British Museum Press, 1998, pp. 105-112.

Cannon-Brookes 1991

Cannon-Brookes, Peter; Butlin, Martin; Postle, Martin; Alexander, David; Ashton, Geoffrey, *Painted Word:*

British History Painting, 1750-1830, Woodbridge:
Boydell, 1991.

Cantor 1998

Cantor, Paul A., 'William Blake: Printer's Devil', in:
Huntington Library quarterly, 59, 4, 1998, pp. 557-70.

Carlyle 1988

Carlyle, Leslie Anne, 'A Critical Analyses of British Handbooks, Manuals and Treatises on Oil Painting Published in the Nineteenth Century - an Interim Report of Work in Progress', in: *Preprints des United Kingdom Institute of Conservation 30th Anniversary Conference*, 1988, London: United Kingdom Institute of Conservation, 1988, pp. 54-58.

Carlyle 1990 (1)

Carlyle, Leslie Anne, 'British Nineteenth Century Oil Painting Instruction Books: A Survey of Their Recommendations for Vehicles, Varnishes, and Methods of Paint Application', in: *Cleaning, Retouching & Coatings: Technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture. Preprints International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 13th International Congress, Brussels, 1990*, London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1990, pp. 76-80.

Carlyle 1990 (2)

Carlyle, Leslie Anne, 'The Artists' Anticipation of Change as Discussed in British Nineteenth Century Instruction Books for Oil Painting', in: *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings, Preprints des United Kingdom Institute for Conservation, 1990*, hrsg. von Stephen Hackney, London: United Kingdom Institute for Conservation, 1990, pp. 62-67.

Carlyle 1991

Carlyle, Leslie Anne, *A Critical Analysis of Artists' Handbooks, Manuals and Treatises on Oil Painting Published in Britain Between 1800-1900: With reference to selected eighteenth century sources*, unpublizierte PhD Dissertation, London: Courtauld Institute of Art, 1991.

Carlyle 1993 (1)

Carlyle, Leslie Anne; Southall, A., 'No Short Mechanic Road to Fame, the Implications of Certain Artist's Materials for the Durability of British Paintings: 1770-1840', in: *Robert Vernon's Gift: British Art for the Nation 1847*, hrsg. von Robin Hamleyn. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London: Tate Gallery,

1993, pp. 21-32.

Carlyle 1993 (2)

Carlyle, Leslie Anne, 'Authenticity and Adulteration: What Materials Were Nineteenth-Century Artists Really Using?', in: *The Conservator*, 17, 1993, pp. 56-60.

Carlyle 1995 (1)

Carlyle, Leslie Anne, 'Beyond a Collection of Data: What We Can Learn from Documentary Sources on Artists Materials and Techniques', in: Wallert/Hermens/Peek 1995, pp. 1-5.

Carlyle 1995 (2)

Carlyle, Leslie Anne, 'Varnish Preparation and Practice 1750-1850', in: *Turner's Painting Techniques in Context. Postprints des United Kingdom Institute for Conservation, London, 1995*, United Kingdom Institute for Conservation, pp. 20-27.

Carlyle 1996

Carlyle, Leslie Anne, 'From Dead-Colouring to Finishing: British Eighteenth- and Nineteenth-Century Oil Paint Application as Discussed in Contemporary Oil Painting Instruction Books', in: *The Articulate Surface: Dialogues on Paintings between Conservators, Curators and Art Historians*, hrsg. von Sue-Anne Wallace, Jacqueline Macnaughtan, Jodi Parvey (Humanities Research Centre Monograph Series, 10), Canberra: Australia, 1996.

Carlyle 1998

Carlyle, Leslie Anne, 'Design, Technique and Execution: The Dichotomy between Theory and Craft in Nineteenth-Century British Instruction Manuals on Oil Painting', in: Hermens 1998, pp. 19-28.

Carlyle 2001

Carlyle, Leslie Anne, 'The Artist's Assistant': *Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain, 1800-1900 with Reference to Selected Eighteenth-Century Sources*, London: Archetype Publications, 2001.

Carlyle/Townsend 1990

Carlyle, Leslie Anne; Townsend, Joyce H., 'An Investigation of Lead Sulphide Darkening of Nineteenth Century Painting Materials', in: *Dirt and Pictures Separated. Preprints des United Kingdom Institute of Conservation, 1990*, London: United Kingdom Institute for Conservation, 1990, pp. 40-43.

Casper 1992

Casper, Scott Evan, *Constructing American Lives: The*

Cultural History of Biography in Nineteenth-Century America, unpublizierte PhD Dissertation, New Haven: Yale University, 1992.

Castiglione 1528

Castiglione, Baldassare, *Il Libro der Cortegiano*, Venetia: Nelle case d'Aldo Romano, & d'Andrea d'Asola, 1528.

Castiglione 1561 (1974)

Castiglione, Baldassare, *The book of the courtier from the Italian of Count Baldassare Castiglione: done into English by Sir Thomas Hoby*, London, 1561, Reprint: London: Dent, New York: Dutton, 1974.

Castiglione 1998

Castiglione, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, hrsg. und kommentiert von Walter Barberis, Roma: Einaudi, 1998.

Cawse 1822

Cawse, John, *Introduction to the Art of Painting in Oil Colours*, London: Rudolph Ackermann, 1822.

Cawse 1829

Cawse, John, *Introduction to the Art of Painting in Oil Colours*, London: Rudolph Ackermann, 1829.

Cawse 1840

Cawse, John, *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins & C in Oil Colours*, London: Rudolph Ackermann, 1840.

Caylus 1755

Caylus, M. le Comte de Majault M., *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genf: Pissot, 1755.

Céard 1991

Céard, Jean, *Encyclopédie et encyclopédisme à la Renaissance*, in: Paris 1991, pp. 57-67.

Chaney 1998

Chaney, Edward, *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London, Portland (OR): Cass, 1998.

Cheetham 1998

Cheetham, Mark A.; Ann Holly, Michael; Moxey, Keith; Bal, Mieke; Mathews, Patricia; Davis, Whitney; Melville, Stephen; Phillips, David; Kemp, Wolfgang; Levine, Steven Z.; Herbert, James D.; Bann, Stephen; McMaster, Gerald; Barber, Bruce; Vidler, Anthony; Vaughan, William; *Subjects of Art History: Historical*

Objects in Contemporary Perspectives, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Chevreul 1823

Chevreul, Michel Eugène, *Recherches Chimiques sur les corps gras d'origine animale*, Paris: F.G. Levrault, 1823.

Chevreul 1828 [1832]

Chevreul, Michel Eugène, *Mémoire sur l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément*, *Mémoires de l'Académie des Sciences*, XI, 1832 [lu le 7 avril 1828], pp. 447-520.

Chevreul 1839

Chevreul, Michel Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 2 Bde., Paris: Pitois-Levrault, 1839.

Chevreul 1854

Chevreul, Michel Eugène, *The principles of harmony and colours, and their applications to the arts*, übers. von Charles Martel, London: Longman, 1854.

Chevreul 1861

Chevreul, Michel Eugène, *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs d'après une méthode précise et expérimentale*, Paris: Typographie de Firmin Didot Frères et Fils imprimeurs de l'institut, 1861.

Chevreul 1864 (1)

Chevreul, Michel Eugène, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide de cercles chromatiques*, Paris: J.B. Balliere, 1864.

Chevreul 1864 (2)

Chevreul, Michel Eugène, 'Recherches chimiques sur la teinture, onzième mémoire de la théorie de la teinture lu à l'académie des sciences les 25 février, 22 et 29 avril, 6 et 13 mai 1861', in: *Mémoires de l'académie des sciences de l'institut impérial de France*. Paris: Libraire de Firmin Didot Frères Fils et Cie imprimeurs de l'institut impérial, 1864.

Chevreul 1969

Chevreul, Michel Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, Paris: Léonce Laget, 1969.

Chevreul Katalog 1974

Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Katalog der Ausstellung in der Bibliothèque Nationale, Paris, 1974,

Paris: Entretiens de Bichat, Faculté de médecine pitié-salpêtrière, 1974.

Chevreul Katalog 1997

Roque, George, *Michel Eugène Chevreul: Un Savant des couleurs*. Katalog der Ausstellung im Musée national d'histoire naturelle, Paris: Musée national d'histoire naturelle; Puteaux: Etude et réalisations de la couleur, 1997.

Clapper 1995

Clapper, Michael, 'Art, Industry, and Education in Prang's Chromolithograph Company', in: *Proceedings of the American Antiquarian Society*, 105, 1, 1995, pp. 145-61.

Clark 1807

Clark, John Heaviside, *A Practical Essay on the Art of Colouring and Painting Landscapes in Water Colours*, London: Edward Orme, 1807.

Clark 1824

Clark, John Heaviside, *A Practical Illustration of Gilpin's Day Representing the Various Effects on Landscape Scenery from Morning Till Night*, London: Priestley and Weale, 1824.

Clark 1827

Clark, John Heaviside, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827.

Clark/Cooksey/Daniels/Withnall 1993

Clark, Robin J. H.; Cooksey, Christopher J.; Daniels, Marcus A. M.; Withnall, Robert; 'Indigo, Woad, and Tyrian Purple: Important Vat Dyes from Antiquity to the Present', in: *Endeavour*, 17, 4, 1993, pp. 191-99.

Clarke 1981

Clarke, M., *The tempting prospect*, London: British Museum Publications, 1981.

Clay 1948

Clay, Rotha Mary, *Julius Caesar Ibbetson, 1759-1817*, London: Country Life, 1948.

Cobbe 1976

Cobbe, A., 'Coulourmen's Canvas Stamps as an Aid to Dating Paintings: A Classification of Winsor and Newton Canvas Stamps from 1839-1920', in: *Studies in Conservation*, 21, 2, 1976, pp. 85-94.

Codell 1996

Codell, Julie F., 'The Public Image of the Victorian

Artist: Family Biographies', in: *Journal of pre-Raphaelite studies*, 5, 1996, pp. 15-34.

Cohen 1985

Cohen, Bernard I., *Revolution in Science*, Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 1985.

Color in American Printmaking Katalog 1990

Acton, David; Clinton, Adams; Beall, Karen F., *A Spectrum of Innovation: Color in American Printmaking, 1890-1960*. Katalog der Ausstellung im Worcester Art Museum; New York, London: Norton, 1990.

Color Printing Katalog 1978

Friedman, Joan M., *Color Printing in England, 1486-1870*. Katalog der Ausstellung im Yale Center for British Art, New Haven, 1978, New Haven: Yale Center for British Art, 1978.

Color Printing Katalog 1996

Color Printing in the Nineteenth Century. Katalog der Ausstellung an der University of Delaware, 1996, Newark: University of Delaware, 1996.

Colour-Plate Books Katalog 1980

English Colour-Plate Books 1750-1880. Katalog der Ausstellung in Aberystwyth, National Library of Wales, 1980, Aberystwyth: National Library of Wales, 1980.

Constable 1954

Constable, W. G., *The Painter's Workshop*, London: Oxford University Press, 1954.

Constable 1962

Constable, John, *Correspondence: The Family at East Bergholt, 1807-1837*, Edited with Introduction and Notes by R.B. Beckett (Notes: Volume IV in the Series Published by the Suffolk Records Society.), London: H.M. Stationary Off., 1962.

Constable 1962-68

Constable, John, *Correspondence*. Edited, with an *Introd. and Notes*, by R.B. Beckett, 6 Bde., London: H.M. Stationery Off., 1962-68.

Constable 1975

Constable, John, *John Constable, Further Documents and Correspondence*, Edited by Leslie Parris and Conal Shields, London: Tate Gallery, 1975.

Constable 1975

Constable, John, *John Constable: Further Documents and Correspondence*, hrsg. von Leslie Parris, Conal Shields, Ian Fleming-Williams, London: Tate Gallery and Suffolk

Records Society, 1975.

Cooper 1978

Cooper, R., 'The Popularization of Renaissance Art in Victorian England. The Arundel Society', in: *Art History London*, 1, 3, 1978, pp. 263-92.

Cornman 1986

Cornman, Maura, 'Cobalt Yellow', in: Feller 1986, pp. 37-46.

Corti 1997

Corti, Claudia, 'Blake, Goethe e le arti sorelle', in: Emilio Bonfatti, Maria Fancelli, *Primato dell'occhio: poesia e pittura nell'età di Goethe. Akten des Kongresses in Florenz und San Miniato*, 1. bis 3. Dezember, 1995, Roma: Artemide, 1997, pp. 191-202.

Cove 1988

Cove, Sarah, 'The Constable Project: Current Research into Materials and Techniques', in: *Conservation Today: Papers Presented at the Ukic 30th Anniversary Conference*, London: United Kingdom Institute for Conservation, 1988, pp. 59-63.

Cove 1991

Cove, Sarah, 'Constable's Oil Painting Materials and Techniques', in: Leslie Parris, Ian Fleming-Williams, *Constable. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery vom 13. Juni bis 15. September 1991*, London: Tate Gallery, 1991, pp. 493-529.

Cox 1811

Cox, David, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1811.

Cox 1814

Cox, David, *A Treatise on Landscape Painting in Water Colours*, London: S. & J. Fuller, 1814.

Cox 1825

Cox, David, *The Young Artist's Companion*, London: S. & J. Fuller, 1825.

Cox 1838

Cox, David, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours: With Introductory Illustrations on Perspective and Drawing with Pencil*, London: T. Clay, 1838.

Cox Katalog 1890

Catalogue of a Special Collection of Works by David Cox, with Descriptive Notes and Illustrations. Katalog der Ausstellung im Museum and Art Gallery, City of

- Birmingham, 1890, Birmingham: E.C. Osborne and Son, 1890.
- Cox Katalog 1959
Centenary Exhibition of the Works of David Cox, 1783-1859. Katalog Der Ausstellung im Museum and Art Gallery, City of Bermingham, 1959, Bermingham: Museum and Art Gallery, City of Birmingham, 1959.
- Cox Katalog 1983
David Cox. 1783-1859. Katalog der Ausstellung im Birmingham Museums and Art Gallery und im Victoria and Albert Museum, London, 1983/1984, Birmingham: Birmingham Museums and Art Gallery, 1983.
- Crawford Volk 1992
Crawford Volk, Mary, 'On the Cleaning and Technical Analysis of El Jaleo, 1990-91, in: John Singer Sargent's 'El Jaleo'. Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D C , 1992, Washington: National Gallery of Art, 1992, pp. 30-44.
- Cröker 1736
Cröker, Johann Melchior, Der wohl anführende Maler, Jena: Johann Rudolph Cröker, 1736.
- Crook 1999
Crook, Mordaunt J., The Rise of the Nouveaux Riches: Style and Status in Victorian and Edwardian Architecture, London: J. Murray, 1999.
- Croot 1998
Croot, Patricia, 'Exploring the Metropolis: New Ideas in London History: A Celebration of the 10th Anniversary of the Centre for Metropolitan History', in: London journal, 23, 2, 1998, pp. 76-80.
- Crow 1986
Crow, Thomas E., 'La critique des lumières dans l'art du dix-huitième siècle', in: Revue de l'art, 73, 1986, pp. 9-16.
- Crowther 1994
Crowther, Paul, 'More than Ornament: The Significance of Riegl', in: Art history, 17, 3, 1994, pp. 482-94.
- Cundall 1908
Cundall, Herbert Minton, A History of British Water Colour Painting. With a Biographical List of Painters, London: John Murray, 1908.
- Cunningham 1843
Cunningham, Allan, The Life of Sir David Wilkie, London: John Murray, 1843.

Cunningham/Jardine 1990

Cunningham, Andrew; Jardine, Nicholas, *Romanticism and the Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Dagley 1818

Dagley, Richard, *A Compendium of the Theory and Practice of Drawing and Painting*, London: Pinnock and Maunder, 1818.

Daly 1985

Daly, Peter M., *Andreas Alciatus. Emblems in Translation*, 2. Bde., Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985.

Daniels 1993

Daniels, Stephen, *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1993.

Davis 1996

Davis, Elliot Bostwick, 'American Drawing Books and their Impact on Winslow Homer', in: *Winterthur portfolio*, 31, 2-3, 1996, pp. 141-63.

De Jongh 1983

De Jongh, Eddy, 'The Artist's Apprentice and Minerva's Secret: An Allegory of Drawing by Jan De Lairese', in: *Simiolus Amsterdam, Utrecht*, 13, 3-4, 1983, pp. 201-17.

De Lairese 1707

De Lairese, Gérard, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam: By de Erfgenaamen van Willem de Coup, 1707.

De Lairese 1728

De Lairese, Gérard, *Grosses Mahlerbuch*, Nürnberg: J.C. Weigel, 1728.

De Lairese 1738

De Lairese, Gérard, *The Art of Painting In All Its Branches; Methodically Demonstrated by Discourses and Plates and Exemplified by Remarks on The Paintings of The Best Masters: And Their Perfections and Oversights Laid Open*, London: Gérard de Lairese, 1738.

De Lairese 1787

De Lairese, Gérard, *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture*, 2 Bde., Paris: Moutard, 1787.

De Massoul 1797

De Massoul, Constant, *A Treatise on the Art of Painting, and the Composition of Colours*, translated from the French of M. Constant de Massoul, London: by the Author, 1797.

Bibliographie

De Piles 1667

De Piles, Roger, *Abregé d'anatomie, accommodé aux arts de la peinture et de sculpture, ouvrage très-utile, et très-necessaire à tous ceux qui sont profession du dessein*, Paris: N. Bonnard, 1667.

De Piles 1673

De Piles, Roger, *Dialogue sur le coloris*, Paris: Nicolas Langlois, 1673.

De Piles 1684

De Piles, Roger, *Les premiers éléments de la peinture pratique*, Paris: Nicolas Langois, 1684.

De Piles 1699

De Piles, Roger, *Abregé de la vie des peintres*, Paris: Muguet, 1699. Reprint: Hildesheim: Olms, 1969.

De Piles 1706 (1)

De Piles, Roger, *Cours de Peinture par Principes*, Paris: J. Estienne, 1706.

De Piles 1706 (2)

De Piles, Roger, *The Art of Painting, and the Lives of Painters*, London: J. Nutt, 1706.

De Piles 1743

De Piles, Roger, *The Principles of Painting*, London: J. Osborn, 1743.

De Piles 1766

De Piles, Roger, *Elements de peinture pratique, nouvelle édition, entierement refondue, & augmentée considérablement par Charles-Antoine Jombert*, Amsterdam, Leipsick: Arkstée & Merkus, 1766.

Delamare 1999

Delamare, François Guineau Bernard, *Les Matériaux de la Couleur (Découvertes Gallimard, Nr 383)*, Paris: Gallimard, 1999.

Della Santa 1985

Della Santa, Elisabeth, 'Oeuvres inédites ou peu connues de Pierre-Louis Bouvier', in: *Genava*, 33, 1985, pp. 113-20.

Della Santa 1992

Della Santa, Elisabeth, 'Une miniature et deux portraits peints à l'huile par Pierre-Louis Bouvier (1765-1836)', in: *Genava*, 40, 1992, pp. 147-49.

Denvir 1984

Denvir, Bernard, *The Early Nineteenth Century: Art, Design, and Society, 1789-1852*, New York, London: Longman, 1984.

Denvir 1986

Denvir, Bernard, *The Late Victorians: Art, Design and Society, 1852-1910*, London, New York: Longman, 1986.

Deswarte 1989

Deswarte, Sylvie, *Il 'Perfetto Cortegiano': D. Miguel Da Silva*, Roma: Bulzoni, 1989.

Dickie 1997

Dickie, George, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.

Dictionary of Art 1996

The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, 43. Bde., London: Macmillan, New York: Grove, 1996.

Dictionary of National Biography 1885

Dictionary of National Biography, hrsg. von Leslie Stephen, London: Smith, Elder, & Co., 1885.

Dittmann 1987

Dittmann, Lorenz, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Dobai 1974-84

Dobai, Johannes, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 3 Bde., Bern: Benteli, 1977.

Doerner 1922

Doerner, Max, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 2. Aufl., München: Verlag für praktische Kunstwissenschaft Dr. F.X. Weizinger & Co., 1922.

Doerner 1994

Doerner, Max, *Malmaterialien und seine Verwendung im Bilde*, 18. Auflage, neu bearbeitet von Thomas Hoppe, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1994.

Dolders 1985

Dolders, A., 'Some Remarks on Lairesse's Groot Schilderboek', in: *Simiolus*, 15, 3-4, 1985, pp. 197-220.

Drechsler 1996

Drechsler, Maximiliane, *Zwischen Kunst und Kommerz: Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, München: Deutscher Kunstverlag, 1996.

Dubois 1992

Dubois, Hélène, *Aspects of Sir Joshua Reynolds' Painting Technique. A Study of the Primary Sources with*

References to the Examination of Paintings, 1992,
unpubliziertes third year project, Hamilton Kerr
Institute.

Dürbeck 2001

Dürbeck, Gabriele; Gockel, Bettina; Keller, Susanne B.,
Renneberg, Monika; Schickore, Jutta; Wiesenfeldt,
Gerhard; Wolkenhauer, Anja, *Wahrnehmung der Natur.*
Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller
Kultur um 1800, Dresden: Verlag der Kunst, 2001.

Düsseldorf Academy Katalog 1972

Hoopes, D. F., *The Düsseldorf Academy and the*
Americans. Katalog der Ausstellung im High Museum of
Art, Atlanta, 1972, Atlanta: High Museum of Art, 1972.

Eamon 1994

Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature.*
Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture,
Princeton: Princeton University Press, 1994.

Eastlake 1847-69

Eastlake, Charles Lock, *Materials for a History of Oil*
Painting, London: Longman, 1847-69.

Eastlake 1960

Eastlake, Charles Lock, *Methods and Materials of*
Painting of the Great Schools and Masters, 2. Bde., New
York: Dover, 1960.

Ebitz 1988

Ebitz, David, 'Connoisseurship as Practice', in:
Artibus et Historiae, 18, 1988, pp. 207-12.

Edwards 1820

Edwards, W. H., *The Young Artist's Guide to Flower*
Drawing, and Painting in Water Colours, London: William
Collins, Sons & Co., 1820.

Ehrensvarð 1987

Ehrensvarð, Ulla, 'Color in Cartography: A Historical
Survey', in: *Art and cartography: six historical essays*
(The Kenneth Nebenzahl Jr. lectures in the history of
cartography), Chicago, London: University of Chicago
Press, 1987, pp. 123-146.

Enfield 1809

Enfield, William, *Elementary View of the Fine Arts*,
London: Thomas Tegg, 1809.

Essick 1980

Essick, Robert Newmann, *William Blake, Printmaker*,
Princeton: Princeton University Press, 1980.

Everitt 1975

Everitt, C. W. Francis, *James Clerk Maxwell. Physicist and Natural Philosopher*, New York: Scribner, 1975.

Exhibition Watercolor Katalog 1981

Bayard, Jane, *Works of Splendor and Imagination. The Exhibition Watercolor, 1770-1870*. Katalog der Ausstellung im Yale Center for British Art, New Haven, 1981, New Haven: Yale University Press, 1981.

Exton 1996

Exton, Syd, 'Baxter Prints', in: *Antique collecting*, 30, 9, 1996, pp. 30-33.

Fabian 1980

Fabian, Ursula, 'Notizen zu Kochbuchillustrationen', in: *Buchillustration im 18. Jahrhundert. Akten des Kolloquiums der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Düsseldorf, 3. bis 5. Oktober 1978* (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 4), 1980, Heidelberg: C. Winter, 1980, pp. 335-357.

Fairman 1990

Fairman, Elisabeth R., *Pleasures and Pastimes*, New Haven: Yale Center for British Art, 1990.

Farington 1978

Farington, Joseph, *The Diary of Joseph Farington*, hrsg. von Kenneth Garlick und Angus Macintyre, 17 Bde., New Haven, London: Yale University Press, 1978.

Fawcett 1976

Fawcett, T., 'Eighteenth-Century Art in Norwich', in: *Walpole Society Glasgow*, 46, 1976, pp. 71-90.

Fehl 1973

Fehl, Philipp P., 'Thomas Sully's Washington's Passage of the Delaware: The History of a Commission', in: *The Art Bulletin*, 55, 4, 1973, pp. 584-599.

Feller 1976

Feller, Robert L., 'Problems in the Investigation of Picture Varnishes', in: *Conservation and Restoration of pictorial Art. Akten des 6. Kongresses am International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works in Lissabon, 1972*, Boston: Butterworths, 1976, pp. 137-44.

Feller 1986

Feller, Robert L., *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Bd. 1, Washington:

- National Gallery of Art, Oxford University Press, 1986.
- Fenwick 1996
Fenwick, Simon, 'The Jenkins Papers: The Discovery of the Archives of the Royal Watercolour Society', in: *Apollo*, 143, 411, 1996, pp. 40-43.
- Fenwick 1999
Fenwick, Simon, 'The Watercolours Business', in: *Antique Dealer and Collectors Guide*, 52, 11, 1999, pp. 24-27.
- Fenwick/Smith 1997
Fenwick, Simon; Smith, Greg, *The Business of Watercolour: A Guide to the Archives of the Royal Watercolour Society*, Aldershot, Brookfield: Ashgate, 1997.
- Ferguson 1885-1896
Ferguson, John, *Bibliographical Notes on Histories of Inventions and Books of Secrets. Six Papers Read to the Archaeological Society of Glasgow April 1882 - January 1888*, Glasgow: MacLehose, 1885-1896.
- Fernie 1995
Fernie, Eric, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, London: Phaidon, 1995.
- Field 1802
Field, George, *A Prospectus, &C of the British School*, London: G. Field, 1802.
- Field 1809
Field, George, *10 Ms Notebooks*, aufbewahrt bei Winsor & Newton, Whitefriars Avenue, Harrow, Middlesex HA3 5RH, England.
- Field 1817
Field, George, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817.
- Field 1835
Field, George, *Chromatography; or A Treatise on Colours and Pigments and of Their Powers in Painting, &C*, London: Charles Tilt, 1835.
- Field 1836
Field, George, *Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente, so wie deren Anwendung in der Malerkunst, übers. aus dem Englischen*, Weimar: Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs, 1836.
- Field 1839
Field, George, *Outlines of Analogical Philosophy: Being*

a Primary View of the Principles, Relations and Purposes of Nature, Science, and Art, London: Charles Tilt, 1839.

Field 1841

Field, George, *Chromatography, or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*, London: Tilt & Bogue, 1841.

Field 1845

Field, George, *Chromatics; or the Analogy, Harmony, and Philosophy of Colours*, London: David Bogue, 1845.

Field 1858

Field, George, *Rudiments of the Painters' Art: Or, a Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts*, London: John Weale, 1858. 1. Aufl. 1850.

Field 1869

Field, George, *Field's Chromatography; or, Treatise on Colours and Pigments as used by Artists. Salter's Edition*, London: Winsor & Newton, 1869.

Field 1875

Field, George, *A Grammar of Colouring Applied to Decorative Painting and the Arts; Revised, Enlarged, and Adapted to the Use of the Ornamental Painter and Designer by Ellis a Davidson*, London: C. Lockwood, 1875.

Field 1885

Field, George, *Field's Chromatography. A Treatise on Colours and Pigments for the Use of Artists Modernized by J Scott Taylor*, London: Winsor & Newton, 1885.

Field Katalog 1989

Gage, John, *George Field and His Circle from Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Katalog der Ausstellung im Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1989, London: Christie's, 1989.

Fielding 1830

Fielding, Theodore Henry, *Index of Colours and Mixed Tints*, London: W.H. Allen, 1830.

Fielding 1834

Fielding, Theodore Henry, *On Painting in Oil and Water Colours, for Landscape and Portraits*, London: Published for the Author by Ackermann and Co. Strand, 1834.

Fielding 1836

Fielding, Theodore Henry, *On the Theory of Painting, to Which is Added an Index of Mixed Tints, and an*

Introduction to Painting in Water-Colours, with Precepts, London: W.H. Allen & Co., Smith Elder & Co., 1836.

Fielding 1839

Fielding, Theodore Henry, *On Painting in Oil and Water Colours, for Landscape and Portraits*, London: Published for the Author by Ackermann and Co. Strand, 1839.

Fielding 1844

Fielding, Theodore Henry, *Ackermann's Manual of Colours*, London: Ackermann & Co., 1844.

Fielding 1846

Fielding, Theodore Henry, *On the Theory and Practice of Painting in Oil and Water Colours, for Landscape and Portraits*, London: Ackermann & Co., 1846.

Fielding 1847

Fielding, Theodore Henry, *The Knowledge and Restauration of Old Paintings: The Modes of Judging between Copies and Originals: And a Brief Life of the Principal Masters in the Different Schools of Painting*, London: Ackermann and Co., 1847.

Finberg 1967

Finberg, Alexander Joseph, *The Life of J.M.W. Turner*, 2. Aufl., Oxford: Clarendon Press, 1967.

Finch 1974

Finch, Margaret, *Style in Art History; an Introduction to Theories of Style and Sequence*, Metuchen (NJ): Scarecrow Press, 1974.

Foley 1977

Foley, Matthew Joseph, *English Printing & Book Illustration 1780-1820*, unpublizierte PhD dissertation, Santa Cruz: University of California, 1977.

Ford 1983

Ford, John, *Ackermann 1783-1983, the Business of Art*, London: Ackermann, 1983.

Foster 1982

Foster, Kathleen Adair, *Makers of the American Watercolor Movement; 1860-1890*, unpublizierte PhD dissertation, New Haven: Yale University, 1982.

Fothergill 1974

Fothergill, Robert A., *Private Chronicles. A Study of English Diaries*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1974.

Fox/Schultze 1992

Fox, Celina; Schultze, Jürgen, *Metropole London: Macht und Glanz einer Weltstadt 1800-1840*, Recklinghausen: Bongers, 1992.

Francia 1815

Francia, Louis, *A Series of Progressive Lessons, Intended to Elucidate the Art of Flower Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1815.

French Printmaking Katalog 1985

Carlson, Victor I.; Ittmann, John W.; Becker, David P.; Campbell, Richard; Myers, Mary L.; Levitine, George; *Regency to Empire: French Printmaking 1715-1814*. Katalog der Ausstellung im Baltimore Museum of Art, im Museum of Fine Arts, Boston, und im Minneapolis Institute of Arts, 1984/85, Baltimore: Baltimore Museum of Art, Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts, 1984.

Friedman 1977

Friedman, Joan M., 'Every Lady Her Own Drawing Master', in: *Apollo*, 105, 182, 1977, pp. 262-267.

Friedstein 1981

Friedstein, Harriet G., 'A Short History of the Chemistry of Painting' in: *Journal of Chemical Education*, 58, 1981, pp. 291-94.

Frohne 2000

Frohne, Ursula, *Maler und Millionär. Erfolg als Inszenierung: Der amerikanische Künstler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert*, Dresden: Verlag der Kunst, 2000.

Fullerton 1982

Fullerton, Patricia, 'Patronage and Pedagogy: The British Institution in the Early Nineteenth Century', in: *Art History* London, 5, 1, 1982, pp. 59-70.

Funnell 1988

Funnell, Peter, 'Coteries and Connoisseurs', in: *Oxford art journal*, 11, 2, 1988, pp. 87-90.

Fuseli 1801-20

Fuseli, Henry, *Lectures on Painting: Delivered at the Royal Academy, March 1801*, London: J. Johnson, 1801.

Fuseli 1803

Fuseli, Henry, *Vorlesungen über die Malerei. Von Heinrich Fuessli. Aus dem Englischen von Johann Joachim Eschenburg*, Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1803.

Fuseli 1820

Fuseli, Henry, *Lectures on Painting: Delivered at the*

- Royal Academy, London: Cadell, 1820.
- Fuseli 1830
Fuseli, Henry, *Lectures on Painting: Delivered at the Royal Academy*, London: H. Colburn and R. Bentley, 1830.
- Fuseli 1831
Fuseli, Henry, *The Life and Writings of Henry Fuseli. The Former Written, and the Latter Ed. By John Knowles*, London: H. Colburn and R. Bentley, 1831.
- Gage 1964
Gage, John, 'Magilphs and Mysteries', in: *Apollo*, 80, 1964.
- Gage 1969
Gage, John, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London: Studio Vista, 1969.
- Gage 1979
Gage, John, 'Runge, Goethe, und die 'Farbenkugel'', in: *Hamburg* 1979, pp. 61-65.
- Gage 1980
Gage, John, *Collected Correspondence of J. M. W. Turner with an Early Diary and a Memoir by George Jones*, Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Gage 1981 (1)
Gage, John, 'A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, pp. 1-26.
- Gage 1981 (2)
Gage, John, 'Printing Coloured Pictures', in: *Art History London*, 4, 4, 1981, pp. 470-74.
- Gage 1983
Gage, John, 'Newton and Painting', in: M. Pollock (Hrsg.), *Common Denominators in Art and Science*, Aberdeen: Aberdeen University Press, 1983.
- Gage 1984
Gage, John, 'Turner's Annotated Books: Goethe's Theory of Colours', in: *Turner Studies*, IV, 2, 1984, pp. 34-52.
- Gage 1986
Gage, John, 'Jacob Christoph Le Blon', in: *Print Quarterly*, III, 1986.
- Gage 1987
Gage, John, *J. M. W. Turner 'A Wonderful Range of Mind'*, New Haven, London: Yale University Press, 1987.

Gage 1990

Gage, John, 'Color in Western Art: An Issue?', in: *Art Bulletin*, 72, 4, 1990, pp. 518-541.

Gage 1993

Gage, John, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London: Thames and Hudson, 1993.

Gage 1994

Gage, John, 'Mood Indigo: From the Blue Flower to the Blue Rider', in: *Romantic spirit in German art, 1790-1990*. Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London, 1994, London: Thames and Hudson, 1994, pp. 122-30.

Gage 1995

Gage, John, 'The British School' and the British School', in: Allen 1995, pp. 109-120.

Gage 1999

Gage, John, *Colour and Meaning. Art, Science, Symbolism*, London: Thames and Hudson, 1999.

Gage 2001

Gage, John, 'A Romantic Colourman: George Field and British Art', in: *The Walpole Society*, 63, 2001, pp. 1-73.

Gallagher 1991

Gallagher, Michael, *The Roberson Archive: Inventory of Written and Printed Material and Case Study of the Accounts of Ford Madox Brown*, unpubliziertes third year project, Hamilton Kerr Institute, 1991.

Ganz/Gosebruch/Meier/Warnke 1991

Ganz, Peter; Gosebruch, Martin; Meier, Nikolaus; Warnke, Martin (Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991.

Gartside 1805

Gartside, Mary, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805.

Gartside 1808 (1)

Gartside, Mary, *Ornamental Groups, Descriptive of Flowers, Birds, Shells, Fruit, Insects, Etc and Illustrative of a New Theory of Colouring, from Designs and Paintings by M Gartside the Whole Engraved and Coloured under Her Immediate Inspection*, London: W. Miller, 1808.

Gartside 1808 (2)

Gartside, Mary, *An Essay on a New Theory of Colours, and on Composition in General; Illustrated by Coloured Blots Showing the Application of Flowers, Landscapes, Figures, &C in Three Parts*, London: T. Gardner, W. Miller, I. and A. Arch, 1808.

Gascoigne 1997

Gascoigne, Bamber, *Milestones in Colour Printing 1457-1859*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gaze 1997

Gaze, Delia, *Dictionary of Women Artists*, 2 Bde., London, Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.

Gear 1976

Gear, Josephine M., *Masters or Servants? A Study of Selected English Painters and Their Patrons of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, unpublizierte PhD dissertation, New York: New York University, 1976.

Geismeyer 1980

Geismeyer, I., 'Gustav Friedrich Waagen, 45 Jahre Museumsarbeit', in: *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin*, 20-21, 1980, pp. 397-419.

Geismeyer 1995

Geismeyer, Irene, 'Gustav Friedrich Waagen: Museumsdirektor in der Preussischen Hauptstadt', in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 1995, pp. 7-21.

Georee 1674

Georee, Willem, *An Introduction to the General Art of Drawing*, London: Rob. Pricke, 1674.

George 1948

George, Eric, *The Life and Death of Benjamin Robert Haydon, 1786-1846*, London, New York: Oxford University Press, 1948.

Gerritsen 1984

Gerritsen, Franz, *Entwicklung der Farbenlehre*, Göttingen, Zürich: Muster-Schmidt, 1984.

Gettens/Fitzhugh/Feller 1974

Gettens, R. J.; Fitzhugh, Elisabeth W.; Feller Robert L., 'Calcium Carbonate Whites', in: *Studies in Conservation*, 19, 3, 1974, pp. 157-84.

Gettens/Stout 1942

Gettens, Rutherford J.; Stout G. L., *Painting Materials - a Short Encyclopedia*, New York: Van Nostrand, 1942.

Gibson-Wood 1984

Gibson-Wood, Carol, 'Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship', in: *Art History*, 7, 1, 1984, pp. 38-56.

Gibson-Wood 1988

Gibson-Wood, Carol, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York: Garland, 1988.

Gibson-Wood 1989

Gibson-Wood, Carol, 'Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings and Early Art-Historical Writing in England', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, pp. 167-187.

Gibson-Wood 1994

Gibson-Wood, Carol, 'Jonathan Richardson as a Draftsman', in: *Master drawings*, 32, 3, 1994, pp. 203-229.

Gibson-Wood 2000

Gibson-Wood, Carol, *Jonathan Richardson: Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven: Yale University Press, 2000.

Gilpin to Ruskin Katalog 1987

Gilpin to Ruskin. Drawing Masters and Their Manuals, 1800-1860. Katalog der Ausstellung im Fitzwilliam Museum, Cambridge, und im Dove Cottage and the Wordsworth Museum, Grasmere, 1987/88, Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1987.

Gockel 1999

Gockel, Bettina, *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitmalerie*, Berlin: Gebr. Mann, 1999.

Goethe 1810

Goethe, Johann Wolfgang, *Zur Farbenlehre; Nebst Einem Hefte Mit Sechzehn Kupfertafeln*, Tübingen: Cotta, 1810.

Goethe 1975

Goethe, Johann Wolfgang, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Hrsg. Von Erich Trunz, München: Beck, 1975.

Goethe 1810

Goethe, Johann Wolfgang von, *Zur Farbenlehre*, Tübingen: Cotta, 1810.

Goethe 1840

Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethe's theory of colours*, tr. from the German: with notes by Charles

- Lock Eastlake, London: J. Murray, 1840.
- Goethe 1975
Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hrsg. Von Erich Trunz, München: Verlag C.H. Beck, 1975.
- Goethe 1994
Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1994.
- Goethe Katalog 1994
Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Friedmar Apel u.a. Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Stuttgart, 1994, Stuttgart: Hatje, 1994.
- Goldman 1994
Goldman, Paul, *Victorian Illustrated Books, 1850-1870: The Heyday of Wood-Engraving: The Robin De Beaumont Collection*, London: British Museum Press, 1994.
- Goodwin 1966
Goodwin, Michael, *Artist and Colourman*, London: Goodwin, 1966.
- Gould 1975
Gould, Cecil Hilton Monk, 'The Eastlakes', in: *Apollo*, 101, 159, 1975, p. 350.
- Gow/Clifford 1996
Gow, Ian; Clifford, Timothy, *The National Gallery of Scotland: An Architectural and Decorative History*, Edinburgh: Trustees of the National Galleries of Scotland, 1996.
- Graves 1901
Graves, Algernon, *A dictionary of artists who have exhibited works in the principal London exhibitions from 1760 to 1893*, 3d ed., with additions and corrections, London: Graves, 1901. 1. Aufl. 1884.
- Greenhalgh/Duro 1992
Greenhalgh, Michael; Duro, Paul, *Essential Art History*, London: Bloomsbury, 1992.
- Greenhouse 1985
Greenhouse, Wendy, 'Benjamin West and Edward III: A Neoclassical Painter and Medieval History', in: *Art History*, 8, 2, 1985, pp. 178-191.
- Griener 1998
Griener, Pascal, *L'esthétique de la traduction*.

Winckelmann. *Les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genf: Droz, 1998.

Griener/Schneemann 1998

Griener, Pascal; Schneemann, Peter J. (Hrsg.), *Künstlerbilder, Images de l'artiste. Akten des Kolloquiums des Comité International d'Histoire de l'Art an der Universität Lausanne, 9.-12. Juni 1994*, Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1998.

Griffin 1980

Griffin, L., 'John Neagle's 'Classical Head': A Print Collector's Exercise', in: *Register of the Museum of Art of the University of Kansas Lawrence*, 5, 8, 1980, pp. 18-33.

Grose 1792

Grose, Francis, *The Olio: Being a Collection of Essays, Dialogues, Letters, Biographical Sketches, Anecdotes, Pieces of Poetry, Parodies, Bon Mots, Epigrams, Epitaphs, &c Chiefly Original*, London: Printed for S. Hooper, 1792.

Guentner 1993

Guentner, Wendelin A., 'British Aesthetic Discourse, 1780-1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination', in: *Art Journal*, 52, 2, 1993, pp. 40-47.

Guercio 1995

Guercio, Gabriele, *The Identity of the Artist: A Reading of Monographic Studies Devoted to the Old Masters During the Nineteenth Century*, unpublizierte PhD dissertation, New Haven: Yale University, 1995.

Guillerme 1983

Guillerme, Jacques, 'Caylus technologue: note sur les commencements problématique d'une discipline', in: *Revue de l'art*, 60, 1983, pp. 47-50.

Haberland 1991

Haberland, Irene, *Jonathan Richardson, 1666-1745: Die Begründung der Kunstkennerchaft*, Münster: Lit, 1991.

Hackney/Jones/Townsend 1999

Hackney, Stephen; Jones, Rica; Townsend, Joyce H., *Paint and Purpose. A Study of Technique in British Art*, London: Tago Gallery Publishing, 1999.

Hahne 1992

Hahne, Heinrich, 'Macht und Glanz einer Weltstadt', in: *Weltkunst*, 62, 18, 1992, pp. 24-90.

Hall 1881

- Hall, William, *A Biography of David Cox with Remarks on His Work and Genius*, London, Paris, New York: Cassell Petter Galpin & Co., 1881.
- Hall 1992
Hall, Marcia B., *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1992.
- Hamburg 1979
Runge; *Fragen und Antworten*. Akten des Symposiums der Hamburger Kunsthalle, 1979, München: Prestel, 1979.
- Hamilton 1812
Hamilton, George, *The Elements of Drawing in Its Various Branches*, London: R. Phillips, 1812.
- Hanning 1983
Hanning, Robert W.; Rosand David; Greene, Thomas M.; Javitch, Daniel; Trafton, Dain A.; Rebhorn, Wayne A.; Hale, J. R.; Haar, James; Clubb, Louise George, *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven, London: Yale University Press, 1983.
- Hansen 1980
Hansen, T., 'The Democratic Art: Chromolithography in America, 1840-1900', in: *The Nineteenth Century* Philadelphia, 6, 1, 1980, pp. 18-21.
- Harbison 1990
Harbison, Robert, 'English Landscape and Abstraction', in: *C* (Toronto. 1987), 26, 1990, pp. 53-56.
- Hardie 1906
Hardie, Martin, *English Coloured Books* (The Connoisseur's Library), London: Methuen and co., 1906. Neuaufl. Totowa (NJ): Rowman and Littlefield, 1973.
- Hardie 1966-67
Hardie, Martin, *Water-Colour Painting in Britain*. 3 Bde., London: Batsford, 1966-67.
- Harley 1970
Harley, Rosamond D. *Artists's Pigments C. 1600-1835: A Study in English Documentary Sources*, London: Butterworths, 1970.
- Harley 1971
Harley, Rosamund D., 'Oil Colour Containers: Development Work by Artists and Colourmen in the Nineteenth Century', in: *Annals of Science*, 27, 1, 1971, pp. 1-12 und Plate I-X.

Harley 1975

Harley, Rosamond D., 'A Nineteenth-Century Book of Color Samples', in: *Bulletin of the AIC*, 15, 2, 1975, pp. 49-54.

Harley 1979

Harley, Rosamund D., 'Field's Manuscripts: Early Nineteenth Century Colour Samples and Fading Tests', in: *Studies in Conservation*, 24, 1979, pp. 75-84.

Harley 1987

Harley, Rosamond D., 'Some New Watercolours in the Nineteenth Century', in: *The Conservator*, 11, 1987, pp. 46-50.

Harris 1811

Harris, Moses, *Natural System of Colours*, London: Printed at Laidler's Office, 1811.

Harris ca. 1776 (1963)

Harris, Moses, *The Natural System of Colours by Moses Harris (ca. 1776). A Facsimile Edition of What Is Perhaps the Rarest Known Book in the Literature of Color. With Historical Notes and Commentary by Faber Birren*, New York: Whitney Library of Design, 1963.

Harris 1996

Harris, John, 'A Glimpse of Mary Moser in Chambers's Papers', in: *Apollo*, 144, 416, 1996, p. 62.

Harrison 1957

Harrison, Arthur William Charles, *The Manufacture of Lakes and Precipitated Pigments*, hrsg. von J. Stewart Remington and Wilfred Francis, London: L. Hill, 1957.

Harthan 1981

Harthan, John P., *The History of the Illustrated Book; the Western Tradition*, London: Thames and Hudson, 1981.

Hatton 1853

Hatton, Thomas, *Hints for Sketching in Water-Colour from Nature*, London: Winsor & Newton, 1853.

Hatton 1855

Hatton, Thomas, *Water Colour Without a Master*, London: Reeves and Sons, 1855.

Hay 1836

Hay, David Ramsay, *The Laws of Harmonious Colouring, Adapted to Interior Decorations, Manufactures, and Other Useful Purposes*, Edinburgh: William and Robert Chambers, 1836.

Hay 1846

- Hay, David Ramsay, *A Nomenclature of Colours Applicable to the Arts and Natural Sciences, to Manufactures and Other Purposes of General Utility*, 2. Aufl., Edingburgh: Wm. Blackwood & Sons, 1846.
- Hay 1849 (1)
Hay, David Ramsay, *The Principles of Beauty in Colouring Systematized*, 2. Aufl., London: Blackwood & sons, 1849.
- Hay 1849 (2)
Hay, David Ramsay, *On the Science of Those Proportions by Which the Human Head and Countenance*, Edingburgh, London: Blackwood & Sons, 1849.
- Hay 1851
Hay, David Ramsay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation*, 1851.
- Hay 1852
Hay, David Ramsay, *The Natural Principles of Beauty as Developed the Human Figure*, Edingburgh, London: W. Blackwood & Sons, 1852.
- Hay 1856
Hay, David Ramsay, *The Science of Beauty, as Developed in Nature and Applied in Art*, Edingburgh, London: Blackwood & Sons, 1856.
- Hay 1867
Hay, David Ramsay, *The Interior Decorator, Being the Law of Harmonious Coloring adapted to Interior Decorations: With Observations on the Practice of House Painting*, Philadelphia: Henry Carey Baird, 1867.
- Haydon 1876
Haydon, Benjamin Robert, *Benjamin Robert Haydon: Correspondence and Tabletalk*, London: Chatto and Windus, 1876.
- Haydon 1926
Haydon, Benjamin Robert, *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Robert Haydon (1786-1846)*, ed. from his Journals by Tom Taylor, 2 Bde., London: Peter Davies, 1926.
- Haydon 1950
Haydon, Benjamin Robert, 1786-1846, *Autobiography and Journals*, ed. with an Introd. by Malcolm Elwin, London: Macdonald, 1950.
- Haydon 1960-1990
Haydon, Benjamin Robert, *The Diary of Benjamin Robert*

Haydon, ed. by Willard Bissell Pope, 5. Bde., Cambridge (MA): Harvard University Press, 1960-1990.

Haydon 1990

Haydon, Benjamin Robert, *Neglected Genius. The Diaries of Benjamin Robert Haydon, 1808-1846*, ed. by John Jolliffe, London, Sidney, Auckland, Johannesburg: Hutchinson, 1990.

Haydon Katalog 1996

Brown, David; Blayney, Woof Robert; Hebron Stephen (Hrsg.), *Benjamin Robert Haydon, 1786-1846. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, 1996*, Grasmere (Cumbria): Wordsworth Trust, 1996.

Hayes 1977

Hayes, John, *Treasures in the National Portrait Gallery*, London: National Portrait Gallery, 1977.

Hayter 1830

Hayter, Charles, *A New Practical Treatise on the Three Primitive Colours*, London: Printed for the Author, 1830.

Head 1980

Head, R., 'An Endless Source of Amusement. Amateur Artists in India', in: *Connoisseur London*, 203, 816, 1980, pp. 92-101.

Hecht 1982

Hecht, Wolfgang, *Goethe als Zeichner*, München: C.H. Beck, 1982.

Hemingway/Vaughan 1998

Hemingway, Adrew; Vaughan, William (Hrsg.), *Art in Bourgeois Society, 1790-1850*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1998.

Henderson 1806

Henderson, Peter Charles, *The Seasons, or Flower-Garden: With a Treatise, or General Instructions for Drawing and Painting Flowers*, London: Rudolph Ackermann, 1806.

Hennig 1981

Hennig, J., 'Goethes Kenntnis Britischer Künstler', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte Berlin*, 44, 2, 1981, pp. 171-80.

Heres 1993

Heres, Gerald, 'Gérard De Lairese, Grosses Mahler-Buch: Zu einer Neuerwerbung der Zentralbibliothek', in: *Dresdener Kunstblätter*, 37, 4, 1993, pp. 126-29.

Hermens 1998

Hermens, Erma (Hrsg.), *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, London: Archetype Publications, Amsterdam: Uitgeverij de Prom, 1998.

Herrmann 1988

Herrmann, Luke, 'English Drawing Masters', in: *Burlington magazine*, 130, 1020, 1988, p. 247.

Herzog/Schneider/Sachsse 1996

Herzog, Hans-Michael; Schneider, Norbert; Sachsse, Rolf, *The Art of the Flower: The Floral Still Life from the 17th to the 20th Century*, Kilchberg, Zürich: Stemmler, 1996.

Hiler 1934

Hiler, Hilaire, *Notes on the Technique of Painting*, London: Faber & Faber, 1934.

Hind 1992

Hind, Charles, 'The Aristocratic Amateurs', in: *Antique Collecting*, 27, 5, 1992, pp. 3-7.

Hind 1997

Hind, Charles, 'A Dynasty of Painters', in: *Antique Collecting*, 32, 5, 1997, pp. 4-9.

Hoagwood 1999

Hoagwood, Terence Allan, 'Locke and Blake: A Conversation across the Eighteenth Century', in: *Blake*, 32, 3, 1999, pp. 84-85.

Hogarth 1753

Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*, London: J. Reeves, 1753.

Holert 1998

Holert, Tom, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 1998.

Hoormann/Schawelka 1998

Hoormann, Anne; Schawelka, Karl, *Who's Afraid of? Zum Stand der Farbforschung. Akten des Kolloquiums in Weimar vom Dezember 1996*, Weimar: Universitätsverlag, 1998.

Howard 1992

Howard, Seymour, 'Albani, Winckelmann, and Cavaceppi: The Transition from Amateur to Professional Antiquarianism', in: *Journal of the history of collections*, 4, 1, 1992, pp. 27-38.

Hudson/Luckhurst 1954

Hudson, Derek; Luckhurst, Kenneth W., *The Royal Society of Arts*, London: John Murray, 1954.

Hundertpfund 1849

Hundertpfund, Liberat, *The Art of Painting Restored to its Simplest and surest Principles*, übers. von Liberat Hundertpfund, London: David Bogue, 1849.

Hutchison 1986

Hutchison, Sidney C., *The History of the Royal Academy 1768-1986*, London: Royce, 1986.

Hutchison 1987

Hutchison, Sidney C., 'The Royal Academy of Arts in London: Its History and Activities', in: *Leids kunsthistorisch jaarboek*, 5-6, 1987, pp. 451-63.

Hutchison 1989

Hutchison, Sidney C., 'The Royal Academy of Arts in London: Its History and Activities', in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek, Bde. V-VI), hrsg. von Anton W. Boschloo, Elwin J. Hendrikse, Laetitia C. Smit, Gert Jan Van der Sman, Leiden: 'S-Gravenhage, 1989, pp. 451-463.

Ibbetson 1794.

Ibbetson, Julius Caesar, *Process of Tinted Drawing*, Paddington: Privatley printed, 1794.

Ibbetson 1803

Ibbetson, Julius Caesar, *An Accidence or Gamut of Painting in Oil and Water Colours*, London: Darton and Harvey, 1803.

Ibbetson Katalog 1982

Slowe, V. A. J., *Julius Caesar Ibbetson 1759-1817*. Katalog der Ausstellung in der Abbot Hall Art Gallery, Kendal, 1982, Kendal: Abbot Hall Art Gallery, 1982.

Impression Katalog 2000

Brettell, Richard R., *Impression. Painting Quickly in France, 1860-1890*. Katalog der Ausstellung in der National Gallery, London, im Van Gogh Museum, Amsterdam und im Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (MA), 2000/2001, New Haven, London: Yale University Press, 2000.

Indergand 1984

Indergand, Michel, *Bibliographie de la couleur*, Paris: Société des Amis de la Bibliothèque Forney, 1984.

Indergand 1988

- Indergand, Michel, *Bibliographie de la couleur en France (1893-1987)*, Paris: Centre Français de la Couleur, 1988.
- Indergand 1994
Indergand, Michel, 'De l'expérience matérielle à l'expérience immatérielle de la couleur', in: Junod/Pastoureau 1994, pp. 7-15.
- Ingamells/Edgcumbe 2000
Ingamells, John; Edgcumbe, John, *The Letters of Sir Joshua Reynolds*, New Haven: Yale University Press, 2000.
- Irwin 1974
Irwin, Francina, 'Lady Amateurs and Their Masters in Scott's Edinburgh', in: *Connoisseur*, 187, 754, 1974, pp. 230-237.
- Itten 1961
Itten, Johannes, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg: Otto Maier, 1961.
- Itten Katalog 1984
Tavel, Hans Christoph von, *Johannes Itten. Künstler und Lehrer. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum, Bern; Im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld; und in der Galerie der Stadt Stuttgart, 1984-1985*, Bern: Kunstmuseum, 1984.
- Janson/Janson 1997
Janson, Horst Woldemar; Janson, Anthony F., *History of Art*, 5. Aufl., New York: Abrams, 1997.
- Johns 1974
Johns, Sara Elizabeth Bennett, *Washington Allston's Theory of the Imagination*, unpublizierte PhD dissertation, Emory University, 1974.
- Johnson 1990
Johnson, Dorothy, 'Picturing Pedagogy: Education and the Child in the Paintings of Chardin', in: *Eighteenth-century studies*, 24, 1, 1990, pp. 47-68.
- Jones 1856
Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, London: Day and son, 1856.
- Jones 1998
Jones, Susan Frances, *The Workshop and Followers of Jan Van Eyck*, unpublizierte PhD Dissertation, London: Courtauld Institute of Art, 1998.

Junod 1994

Junod, Philippe, 'De l'audition colorée ou du bon usage d'un mythe', in: Junod/Pastoureau 1994, pp. 63-82.

Junod 1998

Junod, Philippe, 'L'atelier comme autoportrait', in: Griener/Schneemann 1998, pp. 83-99.

Junod/Pastoureau 1994

Junod, Philippe; Pastoureau, Michael, *La couleur: regards croisés sur la couleur du moyen age au XXIème siècle. Akten des Kolloquium an der Universität Lausanne, organisiert von Philippe Junod und Michel Pastoureau, 25-27 Juni 1992, (Cahiers du Léopard d'or, hrsg. von Michel Pastoureau), Paris: Le Léopard d'or, 1994.*

Kaden 1982

Kaden, Nera, *The Illustration of Plants and Gardens 1500-1850*, London: H.M.S.O., 1982.

Kaiser-Schuster 1994

Kaiser-Schuster, Britta, 'Farbunterricht am Bauhaus: Itten, Klee, Kandinsky, Scheper', in: *Museums-Journal (Berlin)*, 8, 4, 1994, pp. 62-63.

Katlan 1987

Katlan, Alexander W., *American Artist's Materials Suppliers Directory Nineteenth Century, New York 1810-1899, Boston 1823-1887*, Park Ridge (New Jersey): Noyes Press, 1987.

Katlan/Hastings-Falk/Buck 1992

Katlan, Alexander W.; Hastings-Falk, Peter; Buck, Richard D., *American Artists' Materials, Vol. II: A Guide to Stretchers, Panels, Millboards, and Stencil Marks*, Madison (CT): Sound View Press, 1992.

Kauffmann 1984

Kauffmann, Claus Michael, *John Varley, 1778-1842*, London, B.T. Batsford, 1984.

Kemp 1979

Kemp, Wolfgang, 'Einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen', *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Ein Handbuch*, Frankfurt: Syndikat, 1979.

Kemp 1990

Kemp, Martin, *The Science of Art*, New Haven, London: Yale University Press, 1990.

Ketelsen 1990

Ketelsen, Thomas, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge:*

Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammerbek bei Hamburg: Lottbek Jensen, 1990.

Keyser 1992

Keyser, Barbara, *Victorian Chromatics*, unpublizierte PhD Dissertation, University of Toronto, 1992.

Kingston 1835 (1)

Kingston, William, *The Kingstonian System of Painting in Dry Colours after the Ancient Grecian Method*, Weymouth: Printed and sold for the Author, 1835.

Kingston 1835 (2)

Kingston, William, *The Kingstonian Poems*, London: Simpkin, Marshall, & Co., 1835.

Kirsh/Levenson 2000

Kirsh, Andrea; Levenson, Rustin S., *Seeing through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies* (Materials and Meaning in the Fine Arts, Bd.1, hrsg. von Andrea Kirsh, Rustin S. Levenson), New Haven, London: Yale University Press, 2000.

Klauss 1990

Klauss, Jochen, *Der Zeichner Goethe, 1788-1832*, Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1990.

Klein 1995

Klein, Lawrence E., 'Politeness for Plebes. Consumption and Social Identity in Early Eighteenth-Century England', in: Bermingham/Brewer 1995, pp. 362-82.

Kolsch 1993

Kolsch, Gerhard, 'Kritische Anmerkungen zur Erforschung des Kreises der sogenannten Goethe-Maler in Frankfurt und zu einem neuerschienenen Werkverzeichnis von Johann Conrad Seekatz', in: *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde*, 51, 1993, pp. 245-53.

Koschatzky 1970

Koschatzky, Walter, *Watercolour. History and Technique*, London: Thames and Hudson, 1970.

Kriz 1997

Kriz, Kay Dian, *The Idea of the English Landscape Painter. Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Krysmanski 1996

Krysmanski, Bernd W., *Hogarth's Enthusiasm Delineated: Nachahmung als Kritik am Kennertum: Eine Werkanalyse: Zugleich ein Einblick in das sarkastisch-aufgeklärte*

Denken eines Künstlerrebellen im Englischen 18. Jahrhundert, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1996.

Kugler 1838

Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1838.

Kugler 1842

Kugler, Franz, *A Hand-Book of the History of Painting*, übers. von Charles Locke Eastlake, London: John Murray, 1842.

Kühn 1982

Kühn, H., 'Die Technik der Farbenherstellung in der Neuzeit', in: *Maltechnik München*, 88, 1, 1982, pp. 35-45.

Kühn 1986

Kühn, Hermann, 'Zinc White', in: Feller 1986, pp. 169-186.

Kühn/Curran 1986

Kühn, Hermann; Curran, Mary, 'Chrome Yellow and other Chromate Pigments', in: Feller 1986, pp. 187-217.

Kühn/Roosen-Runge/Straub/Koller 1984

Kühn, Hermann; Roosen-Runge, Heinz; Straub, Rolf E.; Koller, Manfred, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984.

Kunitz/Haycraft 1938

Kunitz, Stanley; J. Haycraft, Howard, *American Authors, 1600-1900. A Biographical Dictionary of American Literature*, New York: The H.W. Wilson Company, 1938.

Kyan 1838

Kyan, John Howard, *On the Elements of Light, and Their Identity with Those of Matter, Radiant and Fixed*, London: Longman Orme Brown Green and Longman Paternoster Row., 1838.

L'art du connoisseur Katalog 1979

Rosenfeld, Myra Nan, *L'art du connoisseur. The Art of Connoisseurship*. Katalog der Ausstellung im Museum of Fine Arts, Montreal, 1978/79, Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1979.

L'estampe en couleurs Katalog 1996

Anatomie de la Couleur: L'invention de l'estampe en couleurs. Katalog der Ausstellung in der Bibliothèque Nationale de France und im Musée Olympique, 1996, Paris: Bibliothèque nationale de France, Musée olympique, Lausanne, 1996.

Laing 1986

Laing, Alastair, 'Foreign Decorators and Plasterers in England', in: *Rococo in England. Akten des Symposiums in London*, Victoria & Albert Museum, 1986, London: Victoria & Albert Museum, 1986, pp. 21-45.

Lamb 1951

Lamb, Sir Walter, *The Royal Academy. A short History of its Foundation and Development*, London: Bell & Sons, 1951.

Lambert 1772

Lambert, Johann Heinrich, *Beschreibung einer mit dem calaunischen Wachse ausgemalten Farbenpyramide*, Berlin: Haude e. Spener, 1772.

Landwehr 1980

Landwehr, John, 'Dutch Coloured Plate Books in the 18th Century', in: *Buchillustration im 18. Jahrhundert* (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 4), Heidelberg: Winter, 1980, pp. 189-205.

Laporte 1805

Laporte, John, *Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein is Represented to the Learner the Various Gradations through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: James Whiting, ca. 1805.

Laporte 1807

Laporte, John, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807.

Laporte 1811

Laporte, John, *Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradations through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, 1811.

Lavalleye 1972

Lavalleye, Jacques, *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*, Gembloux: Duculot, 1972.

Le Blon 1725

Le Blon, Jacob Christoph, *Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules, Together with Some Coloured Figures*, London: the author, ca.

1725.

Le Blon 1756

Le Blon, Jacob Christoph, *L'art d'imprimer les tableaux traité d'après les écrits, les opérations & les instructions verbales de J. C. Le Blon, (London 1737)*, Paris: P.G. Lemercier Jean-Lucnyon Michel Lambert, 1756.

Le Brun 1702

Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale, et particulière, enrichie d'un grand nombre de figures très-bien dessinées*, Amsterdam: Chez François van-der Plaats, 1702.

Levine 1986

Levine, Paul, *The Amateur and the Professional: Antiquarians, Historians and Archeologists in Victorian England, 1838-1886*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Lilien 1985

Lilien, Otto M., *Jacob Christoph Le Blon, 1667-1741: Inventor of Three- and Four Colour Printing*, Stuttgart: A Hiersmann, 1985.

Lindsay 1966

Lindsay, Jack, J. M. W. Turner. *His Live and His Work*, London: Cory Adams & Mackay, 1966.

Linton 1852

Linton, William, *Ancient and Modern Colours, from the Earliest Periods to the Present Time. With Their Chemical and Artistical Properties*, London: Longman, Brown, Green, and Longman, 1852.

Llewellyn 1978

Llewellyn, Briony, 'Flights of Fantasy; the Watercolours of an Amateur Artist General William John Chamberlayn (1821-1910)', in: *Connoisseur*, 198, 796, 1978, pp. 156-160.

Locher 1999

Locher, Hubert, 'Das 'Handbuch der Kunstgeschichte': Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil', in: *Memory & Oblivion. Akten des 29. internationalen Kongresses der Kunstgeschichte in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999, pp. 69-87.

Locher 2001

Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie*

- der Kunst, München: Fink, 2001.
- Locke 1693
Locke, John, *Some Thoughts Concerning Education*,
London: A. and J. Churchill, 1693.
- Lockett 1985
Lockett, Richard, *Samuel Prout*, London: Batsford and
Victoria & Albert Museum, 1985.
- Loef 1980
Loef, Carl, 'Die Bedeutung der Musik-Oktave im optisch-
visuellen Bereich der Farbe', in: *Von Farbe und Farben*;
Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (Veröffentlichungen
des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen
Technischen Hochschule Zürich, 4), Zürich: Manesse,
1980, pp. 227-236.
- London 1995
London, Soane: *Connoisseur & Collector: A Selection of
Drawings from Sir John Soane's Collection*, London: Sir
John Soane's Museum, 1995.
- Ludwig 1996
Ludwig, Heidrun, 'Nürnberger Blumenmalerinnen um 1700
zwischen Dilettantismus und Professionalität', in:
Kritische Berichte, 24, 4, 1996, pp. 21-29.
- Lyles 1984
Lyles, A., 'John Varley's Early Work. 1800-1804', in:
Old Water-Colour Society's Club, 59, 1984, pp. 1-22.
- Macleod 1996
Macleod, Dianne Sachko, *Art and the Victorian Middle
Class: Money and the Making of Cultural Identity*,
Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Mahoney 1978
Mahoney, John L., 'Reynolds's 'Discourses on Art'; the
Delicate Balance of Neoclassic Aesthetics', in: *British
Journal of Aesthetics*, 18, 2, 1978, pp. 126-136.
- Making and Meaning Katalog 1994
Hirst, Michael; Dunkerton, Jill, *Making and Meaning.
The Young Michelangelo*. Katalog der Ausstellung in der
National Gallery, London, 1994/95, New Haven: Yale
University Press, 1994.
- Making and Meaning Katalog 1995
Egerton, Judy, *Turner: The Fighting Temeraire (Making
and Meaning)*. Katalog der Ausstellung in der National
Gallery, London, 1995, London: National Gallery, 1995.
- Mallon 1986

- Mallon, Thomas, *A Book of One's Own*, New York: Penguin Books, 1986.
- Maltzahn 1940
Maltzahn, Hellmuth Freiherr von, *Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe* (Schriften der Goethe-Gesellschaft 51), Weimar: Goethe-Gesellschaft, 1940.
- Manchester 1982
Manchester, *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight 1751-1824*, Manchester: Manchester University Press, 1982.
- Mannings 1994
Mannings, David, 'Jonathan Richardson, Thomas Gray, and the Genealogy of Art', in: *Journal of the history of ideas*, 55, 3, 1994, pp. 405-420.
- Mannings 2000
Mannings, David, *Sir Joshua Reynolds. A complete Catalogue of his paintings*, 2. Bde., New Haven, London: Yale University Press, 2000.
- Martin 1974
Martin, Gregory, 'The Founding of the National Gallery in London. Parts 1-9', in: *Connoisseur*, 185-187, 746-754, 1974.
- Martin 1978
Martin, M., 'George Baxter and his Oil Color Prints. Painting by Printing', in: *The University Library Chronicle, Princeton*, 40, 2, 1978, pp. 155-70.
- Marzio 1976
Marzio, Peter C., *The Art Crusade: An Analysis of American Drawing Manuals, 1820-1860*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1976.
- Marzio 1980
Marzio, P. C., *The Democratic Art. Chromolithography 1840-1900: Pictures for a 19th-Century America*, London: Scolar Press, 1980.
- Massing 1989
Massing, Ann, 'From Print to Painting: The Technique of Glass Transfer Painting', in: *Print Quarterly*, 6, 4, 1989, pp. 382-93.
- Massing 1990
Massing, Ann, 'Painting Materials and Techniques: Towards a Bibliography of the French Literature before 1800', in: *Die Kunst und ihre Erhaltung, Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag gewidmet*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1990, pp. 57-96.

Massing 1993

Massing, Ann, 'Arnaud Vincent de Montpetit and Eludoric Painting', in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 7, 2, 1993, pp. 359-368.

Massing 1995

Massing, Ann, 'From Books of Secrets to Encyclopedias: Painting Techniques in France between 1600 and 1800', in: Wallert/Hermens/Peek 1995, pp. 20-29.

Massing 1998

Massing, Ann, 'French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's 'Académie De La Peinture (Paris 1697)'', in: Hermens 1998, pp. 319-362.

Matile 1979 (1)

Matile, Heinz, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge's. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre* (Kunstwissenschaftliche Studientexte, hrsg. von Friedrich Piel, Bd. 5), München, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1979. 1. Ausg. (Berner Schriften zur Kunst, hrsg. von Hans R. Hahnloser, Bd. 13), Bern: Benteli, 1973.

Matile 1979 (2)

Matile, Heinz, 'Runge's Farbenordnung und die 'unendliche Kugel'', in: Hamburg 1979, pp. 66-77.

Matthaei 1971

Matthaei, Rupprecht, *Goethe's Color Theory*, New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1971.

Matthews/Mellini 1982

Matthews, Roy T.; Mellini, Peter, *In Vanity Fair*, London: Scolar Press; Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

Matthiesson 1931

Matthiesson, Francis Otto, *Translation: An Elizabethan Art*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1931.

Maxwell 1855

Maxwell, James Clerck, 'Experiments on Colour', in: *Transactions of the Royal Society Edinburgh*, 21, 1855, pp. 275-98.

Maxwell 1860

Maxwell, James Clerck, 'On the Theory of Compound Colours', in: *Philosophical Transactions*, 150, 1860, pp. 57-84.

Mayer 1775

- Mayer, Tobias, *De Affinitate Colorum Commentatio*,
Göttingen, 1775.
- Mc Clinton 1979
Mc Clinton, Katherine Morrison, 'American Victorian
Flower Painting', in: *American Art & Antiques*, 2, 2,
1979, pp. 84-89.
- McAllister 1988
McAllister, Johnson William, *Art History: Its Use and
Abuse*, Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- Mellor 1995
Mellor, Anne K., 'British Romanticism, Gender, and
Three Women Artists', in: *Birmingham/Brewer 1995*, pp.
121-142.
- Melse 1984
Melse, E., 'J.C. Le Blon, Uitvinder Van De Mezzotint-
Driekleurendruk', in: *Antiek*, 19, 3, 1984, pp. 144-151.
- Mengs 1786
Mengs, Antoine-Raphaël, *Oeuvres completes d'Antoine-
Raphaël Mengs, premier peintre du roi d'Espagne, &c
contenant différens, traités sur la théorie de la
peinture, traduit de l'Italien*, 2 Bde., Paris: A 'hôtel
de Thou, 1786.
- Mengs 1796
Mengs, Anton Raphael, *The Works of Anthony Raphael
Mengs, Translated from the Italian*, Pub. By the Chevr.
Don Joseph Nicholas D'azara, London: R. Faulder, 1796.
- Mengs Katalog 2001
Roettgen, Steffi, *Mengs: La scoperta del Neoclassico*.
Katalog der Ausstellung im Palazzo Zabarella, Padua,
und in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, 2001,
Venedig: Marsilio, 2001.
- Menzies 1935
Menzies, George Kenneth, *The Story of the Royal Society
of Arts*, London: John Murray, 1935.
- Merigot 1815
Merigot, James, *The Amateur's Portfolio: Or, the New
Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons
Calculated to Make the Art of Drawing Easy, and Founded
Upon the Principles of Geometry and Practical
Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S.
Robinson, 1815.
- Mérimée 1830
Mérimée, Jean-François-Léonard, *De la peinture à
l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce*

genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours, Paris: Huzard, 1830.

Mérimée 1839

Mérimée, Jean-François-Léonard, *The Art of Painting in Oil, and in Fresco, Being a History of the Various Processes and Materials Employed, from Its Discovery, by Hubert Van Eyck, to the Present Time*, Übers. von W. B. Sarsfield Taylor, London: Whittaker & Co., 1839.

Mérimée 1979

Mérimée, Jean-François-Léonard, *De la peinture à l'huile ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture: Depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*, Puteaux: ÉREC, 1979.

Merrifield 1849

Merrifield, Mary P., *Original Treatises Dating From the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting*, 2 Bde., London: J. Murray, 1849.

Merrifield 1855

Merrifield, Mary P., *Handbook of Light and Shade, with Special Reference to Model Drawing*, London: George Rowney & Co., 1855.

Miles 1987

Miles, Ellen G., 'A Notebook of Portrait Compositions by Thomas Bardwell', in: *Volume of the Walpole Society*, 53, 1987, pp. 181-92.

Mitchell 1999

Mitchell, James, *Julius Caesar Ibbetson (1759-1817), 'the Berchem of England'*, London: J. Mitchell & Son, 1999.

Mokyr 1999

Mokyr, Joel, *The British Industrial Revolution an Economic Perspective*, Boulder (Colorado), Oxford: Westview Press, 1999.

Monro Katalog 1976

Kauffmann, Claus Michael, *Dr Thomas Monro and the Monro Academy. Katalog der Ausstellung im Victoria and Albert Museum*, 1976, London: Victoria and Albert Museum, 1976.

Montabert 1829

Montabert, Nicolas Paillot de, *Traité complet de la peinture*, 10 Bde., Paris: J.-F. Delion, 1829.

Mukharij 1883-84

Mukharij, T.N., 'Piuri or Indian Yellow', in: *Journal of the Society of Arts*, 32, 1883-84, pp. 16-17.

Müntz 1760

Müntz, Jean-Henri, *Encaustic or Count Caylus's Method of Painting*, London: Printed for the author, 1760.

Murray 1852

Murray, Henry, *The Art of Portrait Painting in Oil Colours*, London: Winsor & Newton, 1852.

New Haven 1982

Faber Birren Collection of Books on Color; A Bibliography, New Haven: Yale University Library, 1982.

Newton 1704

Newton, Isaac, *Opticks, or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexio and Colours of Light*, London: S. Smith and B. Walford, 1704.

Newton Katalog 1974

Jaffe, Michael, *The European Fame of Isaac Newton*. Katalog der Ausstellung im Fitzwilliam Museum in Cambridge, 1974, Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1974.

Nicholson 1820

Nicholson, Francis, *The Practice of Drawing and Painting Landscape from Nature in Watercolours*, London: J. Booth, 1820.

Olivier 1976

Olivier, Louis Antoine, *Curieux, Amateurs and Connoisseurs; Laymen and the Fine Arts in the Ancien Regime*, unpublizierte PhD Dissertation, Baltimore: John Hopkins University, 1976.

Olney 1952

Olney, Clarke, *Benjamin Robert Haydon, Historical Painter*, Athens: University of Georgia Press, 1952.

Ong 1982

Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London, New York: Methuen, 1982.

Osborn 1845

Osborn, Laughton, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: Wiley and Putnam, 1845.

Osborn 1847

Osborn, Laughton, *The Manual of Oil-Painting, for Young Artists and Amateurs*, London: David Bogue, 1847.

Osborn 1854

Osborn, Laughton, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: John Wiley, 1854.

Osborn 1865

Osborn, Laughton, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oil Painting*, New York: J. Wiley & Son, 1865.

Osborn 1867

Osborn, Laughton, *Alice or the Painter's Story*, New York: Doolady Publisher, 1867.

Osborn 1883

Osborn, Laughton, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: John Wiley, 1883.

Ottley 1828 (1)

Ottley, William Young, *A Collection of Fac-Similes of Scarce and Curious Prints, by the Early Masters of the Italian, German, and Flemish Schools; Illustrative of the History of Engraving, from the Invention of the Art, by Maso Finiguerra, in the Middle of the Fifteenth Century, to the End of the Century Following: With an Expl[a]natory Catalogue of the Plates*, London: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1828.

Ottley 1828 (2)

Ottley, William Young, *A Collection of One Hundred and Twenty-Nine Facsimiles of Scarce and Curious Prints, by the Early Masters of the Italian, German, and Flemish Schools; Illustrative of the History of Engraving, from the Invention of the Art, by Maso Finiguerra, in the Middle of the Fifteenth Century: With Introductory Remarks, and a Catalogue of the Plates*, London: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1828.

Ottley 1828 (3)

Ottley, William Young, *A Collection of Thirty-Nine Fac-Similes, of Rare Etchings, by Celebrated Painters of the Italian, Dutch and Flemish Schools : Almeloveen, Bemmels, Berghem, Boel, Breenberg, Campen, Ducq, Farinati, Heusch, Vander Mere, Mieris, Molenaer, Neyts, Noordt, Rembrandt, Roos, Sachtleven, Schalcken, Schidone, Snyders, Swanevelt, Teniers, Vande Velde, Vernet, Vyl, Weenix, Weydmans, Wyck : With a Descriptive Catalogue*, London: William Young Ottley, 1828.

Owen 1991

Owen, Felicity, 'Sir George Beaumont and the Old Watercolour Society', in: *Old Water-Colour Society's Club*, 62, 1991, pp. 22-29.

Owen/Brown 1988

Owen, Felicity; Brown, David Blayney, *Collector of Genius: A Life of Sir George Beaumont*, London, New

Haven: Yale University Press, 1988.

Padfield 1998

Padfield, Joseph, *A report of the condition and conservation treatment of 'Alexander Taming Bucephalus', by Benjamin Rober Haydon, with Accompanying Scientific and Historic Research*, A Research Project presented at the University of Northumbria at Newcastle for the Degree of Master of Arts in Conservation of Fine Art, 1997-98.

Paint and Painting Katalog 1982

Paint and Painting. An Exhibition and Working Studio Sponsored by Winsor & Newton to Celebrate Their 150th Anniversary. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 1982, London: Tate Gallery, 1982.

Parkhurst/Feller 1982

Parkhurst, Charles; Feller, Robert L., 'Who Invented the Color Wheel?', in: *Color Research and Application*, 7, 3, 1982, pp. 217-230.

Parramon 1993

Parramon, José M., *Le grand livre de la Couleur*, Paris: Bordas, 1993.

Passerini 1994

Passerini, Lucio, 'Le Prime Silografie a Colori', in: *Grafica d'arte*, 18, 1994, pp. 3-7.

Paston 1905

Paston, George, *B. R. Haydon and his friends*, London: James Nisbet & Co., 1905.

Patrizi 1993

Patrizi, Giorgio, 'La visibilità della norma: Il ritratto e il cortigiano', in: *Ritratto e la memoria: materiali*, 3, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 91-101.

Paul 1998

Paul, Barbara, 'Kunsthistorikerinnen seit 1970: Wissenschaftskritik und Selbstverständnis: Einführung', in: *Kritische Berichte*, 26, 3, 1998, pp. 5-9.

Pavey/Staples 1984

Pavey, Don; Staples, Peter, *The Artists' Colourmen's Story*, London: Rickett and Colman Leisure Limited, 1984.

Peacham 1606

Peacham, Henry, *The Art of Drawing*, London: Richard Braddock, 1606.

Bibliographie

- Peacham 1612 (1)
Peacham, Henry, *The Gentleman's Exercise*, London: J. Browne, 1612.
- Peacham 1612 (2)
Peacham, Henry, *Graphice*, London: J. Browne, 1612.
- Peacham 1622
Peacham, Henry, *The compleat gentleman*, London: Constable, 1822.
- Pearson 1980
Pearson, Fiona, 'Julius Caesar Ibbetson, 1759-1817', in: *Old Water-Colour Society's Club London*, 55, 1980, pp. 51-54.
- Peddie 1917
Peddie, Robert Alexander, *An Outline of the History of Printing: To Which Is Added the History of Printing in Colours*, London: Grafton & co., 1917.
- Peele 1731
Peele, J., *The Art of Drawing and Painting in Water-Colours*, London: at Locke's-Head in amen-Corner Pater-Noster, 1731.
- Pelzel 1979
Pelzel, Thomas, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, New York: Garland, 1979.
- Penley 1851
Penley, Aaron, *The Elements of Perspective*, London: Winsor & Newton, 1851.
- Penley 1853
Penley, Aaron, *A System of Water-Colour Painting*, London: Winsor & Newton, 1853.
- Penley 1861
Penley, Aaron, *The English School of Painting in Water Colours: Its Theory and Practice*, London: Henry Sotheran & Co., 1861.
- Penley 1869
Penley, Aaron, *Sketching from Nature in Water-Colour*, London, Paris, New York: Cassell, Petter, Galpin & Co., 1869.
- Peters 1989
Peters, Robert, *Haydon: An Artist's Life*, Greensboro: Unicorn Press, 1989.
- Petit/Roire/Valot 1995
Petit, Jean; Roire, Jacques; Valot, Henri, *Des liants*

et des couleurs pour servir aux artistes peintres et aux restaurateurs, commentaires de l'ouvrage 'De la peinture à l'huile' de J-F-L Mérimée (1830) et compléments jusqu'à nos jours, Paris: Erec, 1995.

Pevsner 1940

Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1940.

Pevsner 1986

Pevsner, Nikolaus, *Die Geschichte der Kunstakademien*, übers. von Roland Floerke, München: Mäander, 1986.

Phillips 1833

Phillips, Thomas, *Lectures on the History and Principles of Painting*, London: Longman Rees Orme Brown Green & Longman, 1833.

Phillips 1840

Phillips, G. F., *The Art of Drawing and Painting Simplified, in a Series of Examples of Parts of the Human Figure*, London: A.H. Baily & Co., 1840.

Piemontese 1555

Piemontese, Alessio, *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese*, Venezia: Per Sigismondo Bordogna, 1555.

Piemontois 1657

Piemontois, Alexis, *Les secrets du seigneur Alexis Piemontois*, dernière édition, Lyon: Horace Huguetan, 1657.

Pinet 1913

Pinet, G., *Léonor Mérimée (1757-1836)*, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913.

Pointon 1984

Pointon, Marcia, 'Portrait Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s', in: *Art History* London, 7, 2, 1984, pp. 187-205.

Postle 1991

Postle, Martin, 'The St. Martin's Lane Academy: True and False Records', in: *Apollo*, 134, 353, 1991, pp. 33-38.

Potts 1994

Potts, Alex, 'Father of Formalism', in: *Times literary supplement*, 4780, 11. Nov 1994, p. 10.

Preaud 1996

Preaud, Maxime, 'Anatomie de la couleur: L'invention de l'estampe en couleurs', in: *Nouvelles de l'estampe*,

145, 1996, pp. 56-57.

Price/Talley/Vaccaro 1996

Price, Nicholas Stanley; Talley, M. Kriby Jr.; Vaccaro, Alessandra Melucco, *Historical and Philolophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

Prochno 1991

Prochno, Renate, 'Nationalism in British Eighteenth-Century Painting: Sir Joshua Reynolds and Benjamin West', in: *Studies in the history of art*, 29, 1991, pp. 26-47.

Proskauer 1968

Proskauer, Heinrich O., *Zum Studium von Goethes Farbenlehre (Mit beigegebenem Versuchsprisma. Mit schwarz-weissen und mehrfarbigen Tafeln)*, Basel: Zbinden Verlag, 1968.

Prout 1819

Prout, Samuel, *Samuel Prout's New Drawing Book*, London: Ackerman's Repository, 1819.

Prout 1821

Prout, Samuel, *Samuel Prout's Views in the North of England*, London: Ackermann's Repository, 1821.

Prout 1838

Prout, Samuel, *Hints on Light and Shadow, Composition, Etc. As Applicable to Landscape Painting*, London: Ackermann & Co., 1838.

Prout 1839

Prout, Samuel, *Sketches in France, Switzerland and Italy*, London: Hodgson & Graves, 1839.

Prout 1841

Prout, Samuel, *Prout's Microcosm. The Artist's Sketch-Book of Groups of Figures, Shipping, and Other Picturesque Objects*, London: Tilt and Bogue, 1841.

Prown 1964

Prown, Jules David, 'Two Manuscript Notebooks of Thomas Sully', in: *The Yale University Library Gazette*, 39, 2, 1964, pp. 73-79.

Puetz 1999

Puetz, Anne, 'Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain', in: *Journal of design history*, 12, 3, 1999, pp. 217-39.

Puttfarken 1985

Puttfarken, Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*,

London, New Haven: Yale University Press, 1985.

Puttfarken 1991

Puttfarken, Thomas, 'The Dispute About Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Ludovico Dolce and Titian', in: Ganz/Gosebruch/Meier/Warnke 1991, pp. 45-99.

Quatremère de Quincy 1823

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysosthème, *Essai sur la Nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris: Treuttel et Würtz, 1823.

Quatremère de Quincy 1837

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysosthème, *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts*, translated from the French of M Quatremère De Quincy by J C Kent, London: Smith Elder and Co., 1837.

Raabe 1994

Raabe, Paul, 'Einige Anmerkungen über Franz Kuglers Anteil an der Geschichte der Buchillustration', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 3, 1994, pp. 474-79.

Ramm 1993 (1)

Ramm, J. A., 'The Drawing Masters', in: *Antique dealer and collectors' guide*, 46, 12, 1993, pp. 32-35.

Ramm 1993 (2)

Ramm, J. A., 'The Drawing Masters, II', in: *Antique dealer and collectors' guide*, 47, 4, 1993, pp. 24-26.

Ramm 1996

Ramm, John, 'Laporte's Progress', in: *Antique dealer and collectors' guide*, 50, 2, 1996, pp. 24-27.

Rather 1993

Rather, Susan, 'A Painter's Progress: Matthew Pratt and the American School', in: *Metropolitan Museum journal*, 28, 1993, pp. 169-83.

Rebora 1996

Rebora, Carrie, 'Transforming Colonists into Goddesses and Sultans: John Singleton Copley, his clients, and their studio collaboration', in: *American art journal*, 27, 1-2, 1996, pp. 4-37.

Redgrave 1853

Redgrave, R., *An Elementary Manual of Colour, with a Catechism: To Be Used with the Diagram Illustrating the Harmonious Relations of Colour*, London: Chapman and Hall, 1853.

Redgrave 1878

Redgrave, Samuel, *A Dictionary of Artistes of the English School: Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists: With Notices of Their Lives and Work*, London: Kingsmead Reprints, 1878.

Redgrave 1891

Redgrave, Gilbert R., David Cox and Peter De Wint, London: Sampson Low Marston Searle & Rivington, 1891.

Redgrave 1892

Redgrave, Gilbert R., *A History of Water-Colour Painting in England*, London: Sampson Low, Marston and Company, 1892.

Reynolds 1778

Reynolds, Joshua, *Seven Discourses Delivered in the Royal Academy by the President*, London: T. Cadell, 1778.

Reynolds 1797

Reynolds, Joshua, *The Works of Sir Joshua Reynolds*, London: T. Cadell and W. Davies, 1797.

Reynolds 1971

Reynolds, Graham, *Watercolours. A Concise History*, London: Thames and Hudson, 1971.

Reynolds 1984

Reynolds, Graham, *The later Paintings and Drawings of John Constable*, 2. Bde., New Haven, London: Yale University Press, 1984.

Reynolds 1996

Reynolds, Graham, *The Early Paintings and Drawings of John Constable*, 2. Bde., New Haven, London: Yale University Press, 1996.

Reynolds 1997

Reynolds, Jan, 'Master of Watercolour', in: *Antique Dealer and Collector's Guide*, 50, 7, 1997, pp. 24-27.

Reynolds 1997

Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, hrsg. von Robert R Wark, New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Reynolds Katalog 1986

Reynolds, hrsg. von Nicholas Penny. Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 1986, London, New York: Abrams, 1986.

Rhodes 1986

Rhodes, Iris C., *John Russell R A*, Guildford: Borough Council, 1986.

Richardson 1715

Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, London: W. Bowyer, 1715.

Richardson 1719

Richardson, Jonathan, *Two Discourses: I. An Essay on the Whole Art of Criticism, as it relates to Painting, II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur*, London: W. Churchill, 1719. 2. Aufl. London: A. Bettesworth, 1725.

Richardson 1722

Richardson, Jonathan, *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c with Remarks, by Mr Richardson, Sen and Jun*, London: J. Knapton, 1722.

Richardson 1728

Richardson, Jonathan, *Traité de la peinture, et de la sculpture, par Mrs Richardson, Père & Fils*, 3 Bde., Amsterdam: H. Uytwerf, 1728.

Richter 1952

Richter, M., *Internationale Bibliographie der Farbenlehre und ihrer Grenzgebiete*, Bd. I, 1940-49, Bd. II, 1950-54, Göttingen: Musterschmidt, 1963.

Richter/Härlin 1974

Richter, Ernst Ludwig; Härlin, Heide, 'A Nineteenth Century Collection of Pigments and Painting Materials', in: *Studies in Conservation*, 19, 2, 1974, pp. 76-82.

Riegl 1977

Riegl, A., *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Nachdruck Ausgabe, 1893*, München, Mittenwald: Maander-Kunstverlag, 1977.

Riegl/Kain/Castriota/Zerner 1992

Riegl, Alois; Kain, Evelyn; Castriota, David; Zerner, Henri, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

Riley II 1995

Riley II, Charles A., *Color Codes, Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*, Hanover, London: University Press of New England, 1995.

Rinaldi/Quartullo/Milaneschi/Pi 1986

Rinaldi, Simona; Quartullo, Giuliana; Milaneschi, Annamaria; Pi, Rita, *La Fabbrica dei Colori, pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Genua: Il bagatto, 1986.

Roe 1924

Roe, F. Gordon, *David Cox (British Artists, hrsg. von Kaines Smith)*, London: Philip Allan & Co., 1924.

Roe 1946

Roe, Gordon F., *Cox the Master. The Life and Art of David Cox (1783-1859)*, Leigh-on-Sea: F. Lewis, 1946.

Roettgen 1993

Roettgen, Steffi, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779, and his British Patrons*, London: Zwemmer, New York: Rizzoli International Publications, 1993.

Rood 1879

Rood, Odgen N., *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry*, New York: D. Appleton and Company, 1879.

Roque 1992

Roque, George, *L'expérience de la couleur*, Marseille: Verba Volant, 3, 1992.

Roque 1997 (2)

Roque, George, *La vie nous en fait voir de toutes les couleurs*, Paris: L'âge d'homme, 1997.

Roque 1997 (3)

Roque, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'Abstraction*, Paris: Jacqueline Chambon, 1997.

Rosenthal/Payne/Wilcox 1997

Rosenthal, Michael; Payne, Christiana; Wilcox, Scott, *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880 (Studies in British Art 4)*, New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Ross 1996

Ross, Alex, 'Catalogue', in: *Dictionary of Art 1996*, pp. 75-82.

Ross 2000

Ross, Alex, *The Development of the Artist Oeuvre Catalog During the 19th Century*, unpubliziert, Referat gehalten an der Tagung der College Art Association, New York, 2000.

Rossi/Panzeri/Paccanelli/Bora 1987

Rossi, Francesco; Panzeri, Matteo; Paccanelli, Rosanna; Bora, Giulio, *Giovanni Morelli: Da Collezionista a Conoscitore*, Bergamo: Accademia Carrara, 1987.

Rowbotham 1850

Rowbotham, Thomas, *The Art of Painting in Water*

Colours, London: Winsor & Newton, 1850.

Rowbotham 1851

Rowbotham, Thomas, *The Art of Sketching from Nature*, London: Winsor & Newton, 1851.

Roy 1986

Roy, Alain, 'La période liégeoise de Gérard de Lairese', in: *Art and Fact*, 5, 1986, pp. 36-38.

Roy 1993

Roy, Ashok, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Bd. 2, Washington: National Gallery of Art, 1993.

Roy/Smith 1998

Roy, Ashok; Smith, Perry (Hrsg.), *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice. Akten des Kongresses in Dublin vom 7-11 September 1998*, London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1998.

Roy/Thuillier 1992

Roy, Alain; Thuillier, Jacques, *Gérard De Lairese (1640-1711)*, Paris: Arthema, 1992.

Ruhemann 1968

Ruhemann, Helmut, *The Cleaning of Paintings, Problems and Potentialities, with Bibliography and Supplementary Material by Joyce Plesters*, London: Faber, 1968, New York: Praeger, 1968.

Runge 1810

Runge, Philipp Otto, *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu Einander, und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben nebst einer Abhandlung über die Bedeutung der Farben in der Natur*, von Herrn Prof. Henrik Steffens in Halle, Hamburg: Friedrich Perthes, 1810.

Runge/Betthausen 1981

Runge, Philipp Otto; Betthausen, Peter, *Briefe und Schriften*, Berlin: Henschelverlag, 1981, Lizenzausgabe für Berlin-West: München: Beck, 1982.

Ruskin 1857

Ruskin, John, *The Elements of Drawing*, London: Smith, Elder & Co.; New York: Bangs Bro. & Co.; Boston: Little, Brown; Montreal: B. Dawson, 1857.

Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites Katalog 2000

Hewison, Robert; Warrell, Ian; Wildman, Stephen

- (Hrsg.), *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 2000, London: Tate Gallery Publishing, 2000.
- Russell 1772
Russell, John, *Elements of Painting with Crayons*, London: For J. Wilkie and J. Walter and R. Bishop, 1772.
- Russell 1797
Russell, John, *A Description of the Selenographia: An Apparatus for Exhibiting the Phenomena of the Moon: Together with an Account of Some of the Purposes Which It May Be Applied To*, London: W. Faden, 1797.
- Russell 1809
Russell, John, *A Description of the Lunar Planispheres, Engraved by the Late J R from His Original Drawings*, London: W. Russell, 1809.
- Russell 1832
Russell, John, *The Ladies' Pocket Magazine*, London: Joseph Robins, 1832.
- Russell 1975
Russell, Francis, 'The R.A.'s Forgotten President; Sir Martin Archer-Shee (1769-1850)', in: *Country Life*, 157, 4047, 1975, pp. 206-208.
- Russell 1988
Russell, Kate, *A Study into the Materials and Equipment of Artists' Studios, Using Documentary and Visual Evidence*, 2 Bde., unpubliziertes third year project, Cambridge: Hamilton Kerr Institute, 1988.
- Rzepinska 1982
Rzepinska, Maria, 'L'impressionisme, ses critiques et la science moderne sur la couleur', in: *Polish Art Studies, Past and Present*, 3, 1982, pp. 83-101.
- Saccasyn Della Santa 1978
Saccasyn Della Santa, Elisabeth, *Pierre-Louis Bouvier, Peintre et Miniaturiste Genevois (1765-1836)*, Meyrin-Village, Meyrin-Village, E. della Santa, 1978.
- Salmon 1672
Salmon, William, *Polygraphice: Or the Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Washing, Varnishing, Gilding, Colouring, Dying, Beautifying and Perfuming*, London: Thomas Passinger and Thomas Sawbridge, 1672.
- Sandby 1892
Sandby, William, *Thomas and Paul Sandby*, Royal

Academicians; some account of their lives and works,
London: Seeley & Co., 1892.

Saumarez Smith 1993

Saumarez Smith, Charles, *Eighteenth-Century Decoration: Design and the Domestic Interior in England*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1993.

Saumarez Smith 1996

Saumarez Smith, Charles, 'Museums and the Metropolis', in: *Museum management and curatorship* (1990), 15, 3, 1996, pp. 259-69.

Saunders 1982

Saunders, Gillian, 'Thomas Fisher, 1772-1836, Amateur Water-Colourist and Antiquary', in: *Old Water-Colour Society's Club London*, 57, 1982, pp. 22-28.

Schiessl 1982

Schiessl, Ulrich, *Johann Melchior Cröker. Der wohl anführende Maler*, Nachdruck der Ausgabe Jena 1736, hrsg. und mit einer Einleitung, Bibliographie und Glossar versehen von Ulrich Schiessl, Mittenwald: Mäander, 1982.

Schiessl 1989

Schiessl, Ulrich, *Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989.

Schiff 1973

Schiff, Gert, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, München: Berichthaus, Prestel, 1973.

Schiffermüller 1772

Schiffermüller, Ignaz, *Versuch eines Farbensystems*, Wien: Augustin Bernardi, 1772.

Schimmelman 1984

Schimmelman, Janice Gayle, 'Books on Drawing and Painting Techniques Available in Eighteenth Century American Libraries and Bookstores', in: *Winterthur Portfolio Winterthur*, 19, 2-3, 1984, pp. 193-205.

Schimmelman 1990

Schimmelman, Janice Gayle, *American Imprints on Art through 1865. Books and Pamphlets on Drawing, Painting, Sculpture, Aesthetics, Art Criticism, and Instruction. An Annotated Bibliography*, Boston: G.K. Hall, 1990.

Schimmelman 1993

Schimmelman, Janice Gayle, 'European Treatises on Art and Essays on Aesthetics Available in America through 1815', in: *Proceedings of the American Antiquarian*

- Society*, 93, 1, 1993, pp. 95-195.
- Schmatz/Zobering 1995
Schmatz, Ferdinand; Zobering, Heino, *Farbenlehre*, Wien: Springer, 1995.
- Schmid 1948
Schmid, Frederic, *The Practice of Painting*, London: Faber & Faber, 1948.
- Schmuck 1983
Schmuck, Friedrich, 'Farbsysteme und Farbordnungen', in: *Kunstforum international*, 57, 1983, pp. 163-180.
- Schmutz 2001
Schmutz, Thomas, 'Between Instruction Manuals and Studio Practice: Thomas Sully's Notebooks', in: *Archives of American Art Journal*, 39, 3 & 4, 2001, pp. 21-31.
- Schneemann 1994
Schneemann, Peter J., *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin: Akademie Verlag, 1994.
- Schneemann 1995
Schneemann, Peter J., 'Ausstellungsstrategie und Selbstzerstörung: Die Tragische Figur des englischen Historienmalers Benjamin Robert Haydon (1786-1846)', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 2, 1995, pp. 226-239.
- Schulze 1979
Schulze, H., 'Zur Farbenlehre Philipp Otto Runge', in: *Wissenschaftliche Zeitschrift (Greifswalder Ernst-Moritz-Arndt Universität, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe)*, 28, 1-2, 1979, pp. 85-88.
- Schwarzer 1995
Schwarzer, Mitchell, 'Origins of the Art History Survey Text', in: *Art journal*, 54, 3, 1995, pp. 24-29.
- Schweppe 1997
Schweppe, Helmut, 'Indigo and Woad', in: West Fitzhugh 1997, pp. 81-107.
- Seymour Katalog 1986
Schnare, Robert, *The Drawings and Watercolours by Truman Seymour, 1824-1891*. Katalog der Ausstellung im Berkshire Museum, Pittsfield, in der University Gallery, University of Delaware, und im Everhart Museum, Scranton, 1986, Scranton: Everhart Museum, 1986.

Shanes 1990

Shanes, Eric, 'Dissent in Somerset House: Opposition to the Political Status-Quo within the Royal Academy around 1800', in: *Turner studies*, 10, 2, 1990, pp. 40-46.

Shanes 1997 (2)

Shanes, Eric, 'Turner and the 'scale practice' in British watercolour art. Tint by Tint by Tint', in: *Apollo*, 146, 429, 1997, pp. 45-51.

Shee 1809

Shee, Martin Archer, *Elements of Art, a Poem*, London: William Miller, 1809.

Sillett 1826

Sillett, J., *Grammar to Flower-Painting; Being a Concise, Plain, and Easy Method for Amateurs to Attain the Rudiments of the Science without the Help of a Master, in Ten Plates Coloured, from Drawings*, Norwich: W. Freeman, 1826.

Silvestrini/Stromer/Fischer 1998

Silvestrini, Narciso; Stromer, Klaus; Fischer, Ernst Peter, *Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*, Köln: DuMont, 1998.

Sitwell/Staniforth 1998

Sitwell, Christine; Staniforth, Sarah, *Studies in the History of Painting Restoration. Akten des Kolloquiums in London vom 23. Februar 1996*, London: Archetype Publications, 1998.

Sloan 1982

Sloan, Kimberly Mae, 'Drawing - a 'Polite Recreation' in Eighteenth-Century England', in: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 11, 1982, pp. 217-40.

Sloan 1986

Sloan, Kimberly Mae, *The Teaching of Non-Professional Artists in Eighteenth-Century England*, unpublizierte PhD Dissertation, London: Courtauld Institute, 1986.

Sloan 1997

Sloan, Kimberly Mae, 'Industry from Idleness?: The Rise of the Amateur in the Eighteenth Century', in: Rosenthal/Payne/Wilcox 1997, pp. 285-305.

Smith 1730

Smith, John, *A Short and Direct Method of Painting in Water Colours*, London: Mary Smith, 1730.

Smith 1738

Smith, George, *The Laboratory: Or, School of Arts*,

London: Cox, 1738.

Smith 1810

Smith, George, *The Laboratory or, School of Arts*, London: Sherwood Neely and Jones; R. Scholey; Longman Hurst Rees and Orme; J. Walkers; Vernor Hood; Sharpe Poultry; Crosby and Co, 1810.

Smith 1825

Smith, Thomas, *The Art of Drawing in Its Various Branches, Exemplified in a Course of Twenty-Eight Progressive Lessons*, London: Sherwood Jones and Co, 1825.

Smith 1829-42

Smith, John, *A Catalogue Raisonne of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, London: Smith and son, 1829-42.

Smith 1977

Smith, Lucie E., 'Metropolis', in: *Art and Artists'* London, 12, 11, 1977, pp. 40-43.

Smith 1997

Smith, Gregory Houghton, *Progress and Profession: Competing Practices in the Watercolour Medium, 1795-1824*, unpublizierte PhD Dissertation, London: Courtauld Institute of Art, 1997.

Smith 1998

Smith, Gregory Houghton, 'The Watercolour as Commodity: The Exhibitions of the Society of Painters in Water Colours, 1805-1812', in: Hemingway/Vaughan 1998, pp. 45-62.

Solch 1998

Solch, Reinhold, *Die Evolution der Farben: Goethes Farbenlehre in neuem Licht*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1998.

Solkin 2001

Solkin, David H. (Hrsg.), *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven, London: Yale University Press, 2001.

Sorensen 1993

Sorensen, Lee, 'Rehabilitating Riegl', in: *Art documentation*, 12, 4, 1993, pp. 170-71.

Soussloff 1997

Soussloff, Catherine M., *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.

Sowerby 1809

Sowerby, James, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Richard Taylor and Co., 1809.

Sowerby s.a.

Sowerby, James, *An Easy Introduction to Drawing Flowers According to Nature*, London: published and sold by the Author, s.a.

Stamp 1984

Stamp, Gavin, *The Changing Metropolis: Earliest Photographs of London 1839-1879*, London: Viking, 1984.

Standage 1883

Standage, H.C., *The Artists' Table of Pigments*, London: Wells, Gardner, Darton & Co, 1883.

Stebbins/Caldwell/Troyen 1976

Stebbins, Theodore Ellis; Caldwell, John; Troyen, Carol, *American Master Drawings and Watercolors; A History of Works on Paper from Colonial Times to the Present*, New York: Harper & Row, 1976.

Stechow/Comer 1976

Stechow, Wolfgang; Comer, Christopher, 'The History of the Term Genre', in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 33, 2, 1975-76, pp. 89-94.

Stein 1982

Stein, Joanna Crown, *The Image of the Artist in France; Artists' Portraits and Self-Portraits around 1800*, unpublizierte PhD Dissertation, Los Angeles: University of California, 1982.

Stijnman 1991

Stijnman, Ad, 'Jan Van De Velde IV and the Invention of Aquatint', in: *Print quarterly*, 8, 2, 1991, pp. 153-63.

Stonge 1998

Stonge, Carmen, 'Making Private Collections Public: Gustav Friedrich Waagen and the Royal Museum in Berlin', in: *Journal of the history of collections*, 10, 1, 1998, pp. 61-74.

Sublime Indigo Katalog 1987

Pastoureau, Michel; Bragance, Anne; Clair, Jean, *Sublime Indigo. Katalog der Ausstellung im Centre de la Vielle Charité*, 1987, Paris: Vilo, 1987.

Sully 1873

Sully, Thomas, *Hints to Young Painters and the Process of Portrait Painting as Practiced by the Late Thomas*

Sully (1783-1872), Philadelphia: J.M. Stoddart & Co., 1873.

Sully 1965

Sully, Thomas, *Hints to Young Painters and the Process of Portrait Painting as Practiced by the Late Thomas Sully (1783-1872)*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1965.

Sully Katalog 1983

Fabian, Monroe H., *Mr. Sully, Portrait Painter. The Works of Thomas Sully (1783-1872)*. Katalog der Ausstellung in der National Portrait Gallery, 1983, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1983.

Sully Katalog 2000

Barratt, Carrie Rebora, *Queen Victoria and Thomas Sully*. Katalog der Ausstellung im Metropolitan Museum of Art in New York und in der Wallace Collection London, 2000/2001, Princeton, New York: Princeton University Press and the Metropolitan Museum of Art, 2000.

Sulzer 1771-74

Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig: Weidemann, 1771-74. Reprint: 4 Bde., Leipzig: Weidmansche Buchhandlung, 1994.

Swicklik 1993

Swicklik, Michael, 'French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900', in: *Studies in the history of art (Washington, DC)*, 41, 1993, pp. 156-74.

Talley 1976-78

Talley, Mansfield Kirby, 'Thomas Bardwell of Bungay, Artist and Author, 1704-1767', in: *Walpole Society Glasgow*, 46, 1976-78, pp. 91-163.

Talley 1981

Talley, Mansfield Kirby, *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700*, London: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1981.

Talley 1986

Talley, Mansfield Kirby, 'All Good Pictures Crack'. Sir Joshua Reynolds's practice and studio', in: London 1986, pp. 55-70.

Talley/Groen 1975

Talley, M. Kirby; Groen, Karin, 'Thomas Bardwell and

His Practice of Painting: A Comparative Investigation between Described and Actual Painting Technique', in: *Studies in Conservation*, 20, 2, 1975, pp. 44-108.

Tatenhove 1993

Tatenhove, Janno van, 'Gerard Lairesse, 1640-1711', in: *Delineavit et sculpsit*, 11, 1993, pp. 29-31.

Taylor 1853

Taylor, Tom, *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from His Autobiography and Journals, Edited and Compiled by Tom Taylor*, New York: Harper & Brothers, 1853.

Taylor 1885

Taylor, Scott J., *Field's Chromatography. A Treatise on Colours and Pigments for the Use of Artists*, London: Winsor & Newton, 1885.

Taylor 1887

Taylor, Scott J., *A Descriptive Handbook of Modern Water Colour Pigments, Illustrated with Ninety-Six Colour Washes Skilfully Gradated by Hand on Whatman's Drawing Paper with an Introductory Essay of the Recent Water-Colour Controversy*, London: Winsor & Newton, 1887.

Techniques de la gravure en couleur Katalog 1978

Dunand, Louis, *Les Techniques de la gravure en couleur au XVIIIe siècle. Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux Arts in Lyon*, 1978, Lyon: Le Musée, 1978.

Teyssèdre 1957

Teyssèdre, Bernard, *Roger de Piles et les Débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris: La Bibliothèque des Arts, 1957.

Theurer 1998

Theurer, Gaby, 'Englisches Craquelée': Frühschwundrisse bei Ölgemälden', in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 12, 1, pp. 33-98.

Thornbury 1877

Thornbury, Walter, *The Life of J M W Turner*, (Victoria County Histories), 2. Aufl., London: Holt, 1877.

Thornes 1979

Thornes, John Edward, 'Constable's Clouds', in: *Burlington Magazine*, 121, 920, 1979, pp. 697-704.

Thornes 1999

Thornes, John Edward, *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*, Birmingham: University of Birmingham Press, 1999.

Tingry 1804

Tingry, Pierre François, *The Painter and Varnisher's Guide*, London: G. Kearsley, 1804.

Tooley 1954

Tooley, R. V., *English Books with Coloured Plates, 1790 to 1860. A Bibliographical Account of the Most Important Books Illustrated by English Artists in Colour Aquatint and Colour Lithography*, Folkestone, London: Dawsons of Pall Mall, 1954.

Torchia 1989

Torchia, Robert W., *John Neagle, Philadelphia Portrait Painter*, Philadelphia: Historical Society of Pennsylvania, 1989.

Townsend 1993

Townsend, Joyce H., *Turner's Painting Techniques*, London: Tate Gallery, 1993.

Townsend 1994 (1)

Townsend, Joyce H., 'Whistler's Oil Painting Materials', in: *The Burlington Magazine*, 136, 1099, 1994, pp. 690-695.

Townsend 1994 (2)

Townsend, Joyce H., 'The Materials of J M W Turner: Primings and Supports', in: *Studies in Conservation*, 39, 3, 1994, pp. 145-153.

Townsend 1995

Townsend, Joyce H., 'Painting Techniques and Materials of Turner and Other British Artists 1775-1875', in: Wallert/Hermens/Peek 1995, pp. 176-185.

Townsend/Carlyle/Khandekar/Woodcock 1993

Townsend, Joyce H.; Carlyle, Leslie Anne; Khandekar Narayan; Woodcock, Sally, 'Later Nineteenth Century Pigments: Evidence for Additions and Substitutions', in: *The Conservator*, 17, 1993, pp. 65-78.

Traeger 1975

Traeger, Jörg, *Philipp Otto Runge und sein Werk, Monographie und kritischer Katalog*, München: Prestel, 1975.

Turner Katalog 1997

Shanes, Eric, *Turner's Watercolour Explorations. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery*, London, 1997, London: Tate Gallery, 1997.

Universal Catalogue 1870

The First Proofs of the Universal Catalogue of Books on Art. Compiled for the Use of the National Art Library

and the Schools of Art in the United Kingdom, 2. Bde., London: Published by Chapman and Hall and at the Office of Notes and Queries, 1870.

Uphaus 1978

Uphaus, Robert W., 'The Ideology of Reynolds' Discourses on Art', in: *Eighteenth-Century Studies*, 12, 1, 1978, pp. 59-73.

Van Brakel-Saunders 1989

Van Brakel-Saunders, B. A. C., 'Reynolds' Theory of Learning Processes', in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hrsg. von Anton W. A. Boschloo, Elwin J. Hendrikse, Laetitia C. Smit, Gert Jan Van Der Sman (Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI), Leiden: 'S-Gravenhage, 1989.

Van Mander 1604

Van Mander, Carel, *Het Schilder Boeck*, Harlem: Paschier van Wesbvach, 1604.

Vanselm 1986

Vanselm, J., *Zwischen Bild und Text. Goethes Werdegang zum Klassizismus*, New York, Bern, Frankfurt am Main: Lang, 1986.

Vasari 1550 (1986)

Vasari, Giorgio, *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze, 1550, Reprint: 2 Bde., Torino: Einaudi, 1986.

Vasari 1568 (1981)

Vasari, Giorgio, *Le vite de'piu eccellenti pittori scultori et architettori*, Florenz: Appresso i Guinti, 1568. Reprint: Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi (Le opere di Giorgio Vasari, 9 Bde.), Firenze: Sansoni, 1981. Erstauf. 1906.

Venning 1985

Venning, Barry, 'A Macabre Connoisseurship: Turner, Byron and the Apprehension of Shipwreck Subjects in Early Nineteenth-Century England', in: *Art History*, 8, 3, 1985, pp. 303-319.

Victorian Book Design Katalog 1995

Korey, Marie Elena, *Elegant Editions: Aspects of Victorian Book Design*. Katalog der Ausstellung in der Robertson Davies Library at Massey College, 1995, Toronto: Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto, Massey College, 1995.

Victorian Depictions of Pastimes Katalog 1997

- Anderson, Gail-Nina; Wright, Joanne, *The Pursuit of Leisure: Victorian Depictions of Pastimes*. Katalog der Ausstellung in der University of Nottingham Art Gallery und im Royal Albert Memorial Museum, Exeter, 1997/98, Nottingham: Djanogly Art Gallery, London: L. Humphries, 1997.
- Von Erffa/Staley 1986
Von Erffa, Helmut; Staley, Allen, *The Paintings of Benjamin West*, London, New Haven: Yale University Press, 1986.
- Vries 1998
Vries, Lyckle de, *Gerard De Lairese: An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.
- Waagen 1822
Waagen, Gustav Friedrich, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*, Breslau: J. Max, 1822.
- Waagen 1837-39
Waagen, Gustav Friedrich, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Berlin: Nicolaische Buchhandlung, 1837-39.
- Waagen 1838
Waagen, Gustav Friedrich, *Works of Art and Artists in England*, 3. Bde., London: John Murray, 1838.
- Waagen 1854-57
Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss , &C* , 4 Bde., London: John Murray, 1854-57.
- Waagen 1857
Waagen, Gustav Friedrich, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, London: John Murray, 1857.
- Wagner 1994
Wagner, Monika, 'Konstruktionen der Moderne: Von der Farbe zum Material, oder, der Zwehrenturm auf der Documenta IX', in: *Konstruktionen der Moderne* (Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 1), Hamburg: Christians, 1994, pp. 111-24.
- Wagner 1998
Wagner, Monika, 'Die zu sich selbst entlassene Kunst', oder, die Selbstabschaffung der Kunstgeschichte', in: *Re-visionen des Politischen* (Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3), Hamburg: Christians, 1998, pp. 163-66.

Wagner 2001

Wagner, Monika, *Das Material der Farbe. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck, 2001.

Wakeman 1975

Wakeman, Geoffrey, *A Guide to Nineteenth Century Colour Printers*, Loughborough: Plough Press, 1975.

Wakeman 1981

Wakeman, Geoffrey, *Victorian Colour Printing*, Loughborough: Plough Press, 1981.

Wallert/Hermens/Peek 1995

Wallert, Arie; Hermens, Erma; Peek, Marja (Hrsg), *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice. Akten (preprints) des Symposiums an der Universität Leiden, 1995*, Amsterdam, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1995.

Walsh 1999

Walsh, Judith, 'The Language of Flowers in Nineteenth-Century American Painting', in: *Magazine antiques* (1971), 156, 4, 1999, pp. 518-31.

Wash and Gouache Katalog 1977

Cohn, Marjorie B., *Wash and Gouache: A Study of the Development of the Materials of Watercolor*. Katalog der Ausstellung im Fogg Art Museum, Cambridge (MA), 1977, Cambridge (MA): The Center for Conservation and Technical Studies, Fogg Art Museum und The Foundation of the American Institute for Conservation, 1977.

Watercolour Painting in Canada Katalog 1978

From Ocean to Ocean; 19th Century Watercolour Painting in Canada. Katalog der Ausstellung in der Art Gallery of Ontario, 1978, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1978.

Waterfield/Illies 1995

Waterfield, Giles; Illies, Florian, 'Waagen in England', in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 1995, pp. 47-59.

Watt 1892-96

Watt, George, *A Dictionary of the Economic Products of India*, 7 Bde., Calcutta: Supt. of Govt. Print., London: W. H. Allen, 1889-1896.

Webb 1910-1918

Webb, Francis Henry, *Catalogue of the Works of John Russell*, MS. National Art Library, transferred from NAL manuscripts catalogue, National Art Library Special Collections, IV.RC.D.7, IV.RC.D.8, IV.RC.D.9,

IV.RC.D.10, IV.RC.D.11, IV.RC.D.12, ca. 1910-1918.

Webber Katalog 1996

Hauptmann, William, *John Webber (1751-1793): Landschaftsmaler und Südseefahrer mit Captain Cook*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern und in der Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 1996, Bern: Kunstmuseum Bern, 1996.

Wehlte 2000

Wehlte, Kurt, *Werkstoffe und Techniken der Malerei, überarbeitete Auflage mit Tafelteil*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2000.

West Fitzhugh 1997

West Fitzhugh, Elisabeth, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Band 3, Washington: National Gallery of Art, Oxford University Press, 1997.

West Katalog 1980

Evans, Dorinda, *Benjamin West and his American Students*. Katalog der Ausstellung in der National Portrait Gallery, Washington D.C. und an der Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1981, Washington: Smithsonian Institution Press, 1980.

Wetering 1995

Wetering, Ernst van de, 'Reflections on the Relation between Technique and Style: The Use of the Palette by the Seventeenth-Century Painter', in: Wallert/Hermens/Peek 1995, pp. 196-203.

Wettstein 1996

Wettstein, Stefanie, *Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890*, Liechtenstein: Niggli, 1996.

White 1975

White, R., 'An Examination of Thomas Bardwell's Portraits. The Media', in: *Studies in Conservation*, 20, 2, 1975, pp. 109-13.

Whitley 1928

Whitley, William T., *Artists and Their Friends in England 1700-99*, 2 Bde., London, Boston: Medici Society, 1928.

Wick 1994

Wick, Rainer, K., 'Zwischen Rationalität und Spiritualität: Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus', in: *Bauhaus und Itten Katalog 1994*, pp. 117-167.

Williamson 1894

Williamson, George Charles, *John Russell, R A*, London:
G. Bell, 1894.

Williams-Wood/Charleston 1981

Williams-Wood, Cyril; Charleston, Robert E., *English
Transfer-Printed Pottery and Porcelain; A History of
over-Glaze Printing*, London: Faber & Faber, 1981.

Wilton 1987

Wilton, Andrew, *Turner in His Time*, London: Thames and
Hudson, 1987.

Winckelmann 1755

Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die
Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und
Bildhauerkunst*, Heilbronn: B. Seuffer, 1755. Neuaufl.
Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1999. Stimmt der Ort?
Siehe

Winsor & Newton 1800-1900

Winsor & Newton's *Catalogue of Colours and Materials
for Oil and Water Colour Painting*, London: Winsor &
Newton, 1800-1900.

Winsor & Newton 1832-1907

Winsor & Newton, *Catalogues 1832-1907*. Winsor & Newton,
Whitefriars Avenue, Harrow, Middlesex HA3 5RH, England.

Winsor & Newton 1930

Winsor & Newton (Hrsg.), *Descriptive Handbook of Modern
Water Colour Pigments*, London: Winsor & Newton, 1930.

Winsor/Newton 1843

Winsor, William; Newton, Henri C., *The Hand-Book of
Water-Colours. A Brief Treatise on Their Qualities and
Effects When Employed in Painting, with Some Account of
the General Nature of Colours*, London: Tilt & Bogue,
1843.

Wolf/Besch/Kersch 1984

Wolf, Norbert; Besch, Ulrike; Kersch, Gottfried,
*Kunstwerke verstehen und beurteilen: Eine systematische
Einführung*, Düsseldorf: ECON, 1984.

Wolfthal 1983

Wolfthal, Diane, *The Beginnings of Netherlandish Canvas
Painting; 1400-1530*, unpublizierte PhD Dissertation,
New York: New York University, 1983.

Women Painters in Canada Katalog 1975

Farr, Dorothy; Luckyi, Natalie, *From Women's Eyes.
Women Painters in Canada*. Katalog der Ausstellung im
Agnes Etherington Art Centre, Queen's University,
Kingston, Ontario, 1975/1976, Kingston: The Art Centre,

1975.

Wood 1913

Wood, Henry Trueman, *A History of the Royal Society of Arts*, London: John Murray, 1913.

Wood 1990

Wood, Charles B., *Conservation, Catalogue 71*, Boston: Charles B. Wood III, 1990.

Wood 1997 (1)

Wood, Charles B., *Arts, Crafts, Trades & Manufactures with Emphasis on Conservation, Part I, a-L, Catalogue 95*, Cambridge (MA): Charles B. Wood III, 1997.

Wood 1997 (2)

Wood, Charles B., *Arts, Crafts, Trades & Manufactures with Emphasis on Conservation, Part II, M-Z, Catalogue 95*, Cambridge (MA): Charles B. Wood III, 1997.

Woodbridge 1992

Royal Watercolour Society: The First Fifty Years, 1805-1855, Research Project, Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors' Club, Research Project, 1992.

Woodcock 1995

Woodcock, Sally, 'The Roberson Archive: Content and Significance', in: Wallert/Hermens/Peek 1995, pp. 30-37.

Woodcock 1996 (1)

Woodcock, Sally, 'Body Colour: The Misuse of Mummy', in: *The Conservator*, 20, 1996, pp. 87-94.

Woodcock 1996 (2)

Woodcock, Sally, 'Leighton and Roberson: An Artist and His Colourman', in: *Burlington magazine*, 138, 1121, 1996, pp. 526-28.

Woodcock 1996 (3)

Woodcock, Sally, 'A Colourful Past', in: *Country life*, 190, 10, 1996, pp. 82-83.

Woodcock 1998 (1)

Woodcock, Sally, 'The Life of a Painter [1]: Technical Information in Painters' Biographies and Autobiographies Published in Britain 1820-1940', in: Roy/Smith 1998, pp. 240-245.

Woodcock 1998 (2)

Woodcock, Sally, 'Posing, Reposing, Decomposing: Life-Size Lay Figures, Living Models and Artists' Colourmen in Nineteenth Century London', in: *Leids kunsthistorisch jaarboek*, 11, 1998, pp. 445-64.

Woodcock/Churchman 1997

Woodcock, Sally; Churchman, Judith, *Index of Account Holders in the Roberson Archive 1820-1939*, Cambridge: Hamilton Kerr Institute of the Fitzwilliam Museum, 1997.

Würtenberger 1961

Würtenberger, Franzsepp, 'Das Maleratelier als Kultraum im 19. Jahrhundert', in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. Festschrift zu Ehren Leo Bruhns, Franz Graf von Metternich, Ludwig Schudt* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 16), München: Hirmer, 1961.

Wyld/Roy 1995

Wyld, Martin; Roy, Ashok, 'The Making of 'the Fighting Temeraire'', in: Egerton 1995, pp. 121-23.

Wyrsh 1834

Wyrsh, Johann Melchior, *Gründliche auf eigene praktische Anwendung gestützte Abhandlung über Porträtmalerei in Oelfarben*, Rapperswyl: J.B. Curti, 1834.

Wyrsh Katalog 1998

Gepudert und Geputzt. Johann Melchior Wyrsh 1732-1798. Porträtist und Kirchenmaler. Katalog der Ausstellung im Nidwaldner Museum in Stans, 1998, Basel: Schwabe & Co., 1998.

Yeldham 1980

Yeldham, Charlotte Elizabeth, *Women Artists in Nineteenth Century France and England; Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject-Matter of Their Work and Summary Biographies*, unpublizierte PhD Dissertation, London: Courtauld Institute of Art, 1980.

Yvel 1991

Yvel, Claude, *Le métier retrouvé des maîtres. La peinture à l'huile*, Paris: Flammarion, 1991.

Zimmer 1995

Zimmer, Jürgen, 'Bibliographie Gustav Friedrich Waagen (1794-1868)', in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 1995, pp. 75-91.

8. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 John Russell, *Diaries and travel Journal*, 1766-1802, Victoria and Albert Museum, National Art Library, London, Special Collection 86.EE.68, 1799, pp. 7, 8, Skizze eines Farbendreiecks.
- Abb. 2 Jacob Christoph Le Blon, *Coloritto of the Harmony of Colouring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules, Together with Some Coloured Figures*, ohne Ort und Verlag, 1725, Plate VI, Beispiel des Vierfarbendruckes eines Porträts.
- Abb. 3 Farbkasten Blackman, Yale Center for British Art, *Department of Prints and Drawings*, ohne collection code.
- Abb. 4 Archives of American Art, *John Goffe Rand papers*, 1832-1960, Collection Code: mq235677, Patentmodell einer Tube.
- Abb. 5 Archives of American Art, *John Goffe Rand papers*, 1832-1960, Collection Code: mq235677, Patent zur Herstellung von Tuben.
- Abb. 6 *Paint and Painting. An Exhibition and Working Studio Sponsored by Winsor & Newton to Celebrate Their 150th Anniversary*. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 1982. London: Tate Gallery, 1982, p. 67, Ölmalkasten von Queen Victoria ausgestattet mit 24 Spritzen als Farbbehälter.

- Abb. 7 Joseph Mallord William Turner, *The Fighting Temeraire, tugged to her Last Berth to be broken up*, 1838, Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm, National Gallery, London.
- Abb. 8 Joseph Mallord William Turner, *The Fighting Temeraire, tugged to her Last Berth to be broken up*, 1838, Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm, National Gallery, London, Detail des Sonnenunterganges.
- Abb. 9 William Leighton Leitch, Übungsblatt, in: Eric Shanes, 'Turner and the 'Scale Practice'. Tint by Tint by Tint.' *Apollo* 146, 429, 1997, pp. genaue Seitenzahl, Bern Institut.
- Abb. 10 Laughton Osborn, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: Wiley and Putnam, 1845, Titelblatt.
- Abb. 11 Laughton Osborn, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: John Wiley, 1854, Titelblatt.
- Abb. 12 David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation*, 1851, Titelblatt.
- Abb. 13 David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation*, 1851, Illustration der Primär-, Sekundär-, und Tertiärbarbenmischung.
- Abb. 14 David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others,*

for private Circulation, 1851, Illustration der
Secondary Coloured Hues.

- Abb. 15 David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others*, for private Circulation, 1851, Tabellen zur Erläuterung der Primär-, Sekundär- und Tertiärfarbenmischungen.
- Abb. 16 George Field, *A Prospectus, &c. of the British School*, London: G. Field, 1802, Titelblatt.
- Abb. 17 James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Titelblatt.
- Abb. 18 James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Widmung an Isaac Newton.
- Abb. 19 James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Illustration zur Entstehung der Farben.
- Abb. 20 James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and*

Blue, London: Printed by Richard Taylor and Co.,
1809, Farbdiaagramm.

- Abb. 21 Isaac Newton, *Opticks, or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, London: Printed for S. Smith and B. Walford, 1704, Farbkreis.
- Abb. 22 Moses Harris, *The Natural System of Colours by Moses Harris (ca. 1776). A Facsimile Edition of What Is Perhaps the Rarest Known Book in the Literature of Color. With Historical Notes and Commentary by Faber Birren*, New York: Whitney Library of Design, 1963, Farbkreis Prismatic.
- Abb. 23 Moses Harris, *The Natural System of Colours by Moses Harris (ca. 1776). A Facsimile Edition of What Is Perhaps the Rarest Known Book in the Literature of Color. With Historical Notes and Commentary by Faber Birren*, New York: Whitney Library of Design, 1963, Farbkreis Compound.
- Abb. 24 George Field, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817, Farbbalken zur Erläuterung der Sekundärfarben.
- Abb. 25 George Field, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817, Farbhexagon.
- Abb. 26 George Field, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817, Farbstern mit Strahlenkranz.

- Abb. 27 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1994, Tafel 1.
- Abb. 28 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1994, Tafel 2.
- Abb. 29 Ignaz Schiffermüller, *Versuch eines Farbensystems*, Wien: Augustin Bernardi, 1772, Farbkreis.
- Abb. 30 Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen*, 1808, Öl auf Leinwand, 109 x 88,5 cm, Kunsthalle Hamburg.
- Abb. 31 George Field, *Chromatography. A Treatise on Colours and Pigments and of Their Powers in Painting, &C.* London: Charles Tilt, 1835, Frontispiz.
- Abb. 32 George Field, *Rudiments of the Painters' Art: Or, a Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts.* London: John Weale, 1858, 1. Aufl. 1850, Tafel zur Entstehung der Farben und zur Farbenlehre.
- Abb. 33 George Field, *Rudiments of the Painters' Art: Or, a Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts.* London: John Weale, 1858, 1. Aufl. 1850, Tafel zur Entstehung der Farben und zur Farbenlehre.
- Abb. 34 John Howard Kyan, *On the Elements of Light, and Their Identity with Those of Matter, Radiant and Fixed*, London: Longman Orme Brown Green and

Longman, 1838, Darstellung der Entstehung der Farben.

- Abb. 35 Richard Redgrave, *An elementary Manual of Colour, with a Catechism: to be used with the Diagram Illustrating the Harmonious Relations of Colour*, London: Chapman and Hall, 1853, Frontispiz.
- Abb. 36 J. Bacon, *The Theory of Colouring Being an Analyses of the Principles of Contrast and Harmony in the Arrangement of Colours with Their Application to the Study of Nature and Hints on the Composition of Pictures, Etc.* London: Geo. Rowney & Co., 1866, Frontispiz und Titelblatt.
- Abb. 37 Philipp Otto Runge, *Farben-Kugel Oder Construction Des Verhältnisses Aller Mischungen Der Farben Zu Einander*, Hamburg: Friedrich Perthes, 1810, Farbenkugel.
- Abb. 38 John Mallord William Turner, *Colour-Circle No. 1*, ca. 1825, Wasserfarbe, ca. 54 x 74,3 cm, Turner Collection, Tate Gallery, London.
- Abb. 39 J. Bacon, *The Theory of Colouring Being an Analyses of the Principles of Contrast and Harmony in the Arrangement of Colours with Their Application to the Study of Nature and Hints on the Composition of Pictures, Etc.* London: Geo. Rowney & Co., 1866, Winsor & Newton Farbtafeln.
- Abb. 40 Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805, colour plot orange.

- Abb. 41 Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805, Illustration zum Aufbau von Blumenstilleben.
- Abb. 42 Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805, Farbdigramm.
- Abb. 43 Mary Gartside, *Ornamental Groups, Descriptive of Flowers, Birds, Shells, Fruit, Insects, Etc and Illustrative of a New Theory of Colouring, from Designs and Paintings by M Gartside the Whole Engraved and Coloured under Her Immediate Inspection*, London: W. Miller, 1808, Blumenbild.
- Abb. 44 T.L. Busby, *The Elements of Flower and Fruit Painting; Illustrated with Engravings*, London: Rudolph Ackermann, 1814, Vorlage für Blumengemälde.
- Abb. 45 T.L. Busby, *The Elements of Flower and Fruit Painting; Illustrated with Engravings*, London: Rudolph Ackermann, 1814, Ausgemalte Vorlage für Blumengemälde.
- Abb. 46 Rudolph Ackermann, *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Directions for Drawing and Colouring of Flowers, Upon Botanical Principles*, 3 Aufl., London: R. Ackermann and his Repository of Arts, 1810, Blumen vor der Kolorierung.
- Abb. 47 Rudolph Ackermann, *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Directions for Drawing and*

Colouring of Flowers, Upon Botanical Principles, 3 Aufl., London: R. Ackermann and his Repository of Arts, 1810, Blumen nach der Kolorierung.

- Abb. 48 John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, zweiter Zustand der Entstehung einer Landschaft.
- Abb. 49 John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, vierter Zustand der Entstehung einer Landschaft.
- Abb. 50 John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, sechster Zustand der Entstehung einer Landschaft.
- Abb. 51 John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, achter Zustand (fertiges Aquarell) der Entstehung einer Landschaft.
- Abb. 52 John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the*

Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State, London: G. Testolini, ca. 1807, Lektion No. II.

- Abb. 53 John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, Lektion No. VIII.
- Abb. 54 David Cox, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1811, Beispiel eines Bildmotivs.
- Abb. 55 David Cox, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1811, Farbkästchen im Text.
- Abb. 56 David Cox, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1811, *Shading with Indian Ink*.
- Abb. 57 John Laporte, *The Lakes of Killarney*, Folio Band, Yale Center for British Art, B 1977.14.21023 (a-x), C 88 Shelf 5, *Killarney Lake from Lord Kenmark's Park*, Aquatinta-Druck mit handkolorierten Verbesserungen.
- Abb. 58 David Cox, *The Young Artist's Companion*, London: S. & J. Fuller, 1825, Frontispiz.
- Abb. 59 John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827.

- Abb. 60 John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, aufgeschnürte Mappe und lose Blätter.
- Abb. 61 John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, aufgeschnürte Mappe und lose Blätter.
- Abb. 62 John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, aufgeschnürte Mappe und lose Blätter.
- Abb. 63 John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, Beispiel eines Aquatinta-Druckes.
- Abb. 64 John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, Farbkästchen im Text.
- Abb. 65 James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons Calculated to Make the Art of Drawing easy, and Founded Upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Malutensilien.

- Abb. 66 James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons Calculated to Make the Art of Drawing easy, and Founded Upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde. , London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Landschaft mit Wolkenstudie und Farbskala.
- Abb. 67 James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons Calculated to Make the Art of Drawing easy, and Founded Upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, verschiedene geometrische Formen.
- Abb. 68 James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons Calculated to Make the Art of Drawing easy, and Founded Upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Abbildungen von Muscheln.
- Abb. 69 James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; Being a Selection of Lessons Calculated to Make the Art of Drawing easy, and Founded Upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Allegorie der Malerei.
- Abb. 70 Jacob Christoph Le Blon, *Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible*

Rules, Together with Some Coloured Figures, 1725,
Illustration einer Palette.

Abb. 71 John Cawse, *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins & C in Oil Colours*, London: Rudolph Ackermann, 1840,
Illustration einer Palette mit dem Titel: *A Palette for painting Skies, Clouds etc.*

Abb. 72 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London: J. Reeves, 1753, Illustration mit Palette.

Abb. 73 Pierre Louis Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Strasbourg: V. Levrault, Paris: P. Bertrand, 1844, Illustration einer Palette.

Abb. 74 Thomas Sully, Notizbuch *Hints for Painting & Memorandums*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196, p. 150, Notizen mit palettenförmigem Diagramm.

Abb. 75 Thomas Sully, *Hints to Young Painters and the Process of Portrait Painting as Practiced by the Late Thomas Sully (1783-1872)*. Philadelphia: J.M. Stoddart & Co., 1873, Illustration einer Palette.

Abb. 76 Thomas Sully, *Diagram of Colors used to paint Queen Victoria*, 1838, Öl und Tinte auf Papier, 12,4 x 19,5 cm, Sammlung Mrs. Arthur A. Houghton, Jr.

Abb. 77 *Thomas Sully's Sketchbook*, Yale Center for British Art, New Haven, B1981.25.2736-B1981.25.2796,

Illustration von Farbproben und Notizen zu ihren Eigenschaften.

- Abb. 78 Alexis Piemontois, *Les secrets du Seigneur Alexis Piemontois*, Lyon: Horace Huguëtan, 1657, Titelblatt.
- Abb. 79 William Enfield, *Elementary View of the Fine Arts*, London: Printed for Thomas Tegg, 1809, Frontispiz.
- Abb. 80 John Burnet, *Practical Hints on Colour in Painting*, London: Printed for the Proprietor and sold by James Carpenter and Son, 1827, Plate I, Illustration zu den warmen und kalten Farben.
- Abb. 81 Tizian (Tiziano Vecellio), *Bacchus and Ariadne*, 1523-24, Öl auf Leinwand, 175 x 190 cm, National Gallery, London.
- Abb. 82 George Field, *Chromatography, or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*, London: Tilt & Bogue, 1841, Illustration der Scale of Chromatic Equivalents.
- Abb. 83 *Mellin's Food for Infants and Invalids*, ohne Ort, Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der Rare Book Library des Yale Center for British Art, New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z, Werbeillustration.
- Abb. 84 *Mellin's Food for Infants and Invalids*, ohne Ort, Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der Rare Book Library des Yale Center for British Art,

New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z,
Werbeillustration.

Abb. 85 *Mellin's Food for Infants and Invalids*, ohne Ort,
Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der
Rare Book Library des Yale Center for British Art,
New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z,
Werbeillustration.

Abb. 86 *Mellin's Food for Infants and Invalids*, ohne Ort,
Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der
Rare Book Library des Yale Center for British Art,
New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z,
Werbeillustration.

Abb. 87 Thomas Hatton, *Water Colour without a Master*,
London: Reeves and Sons, 1855, Illustration von
Vorlagen zum Thema *buildings*.

Abb. 88 Thomas Hatton, *Water Colour without a Master*,
London: Reeves and Sons, 1855, Illustration von
Vorlagen zum Thema *clouds*.

9. Abbildungen

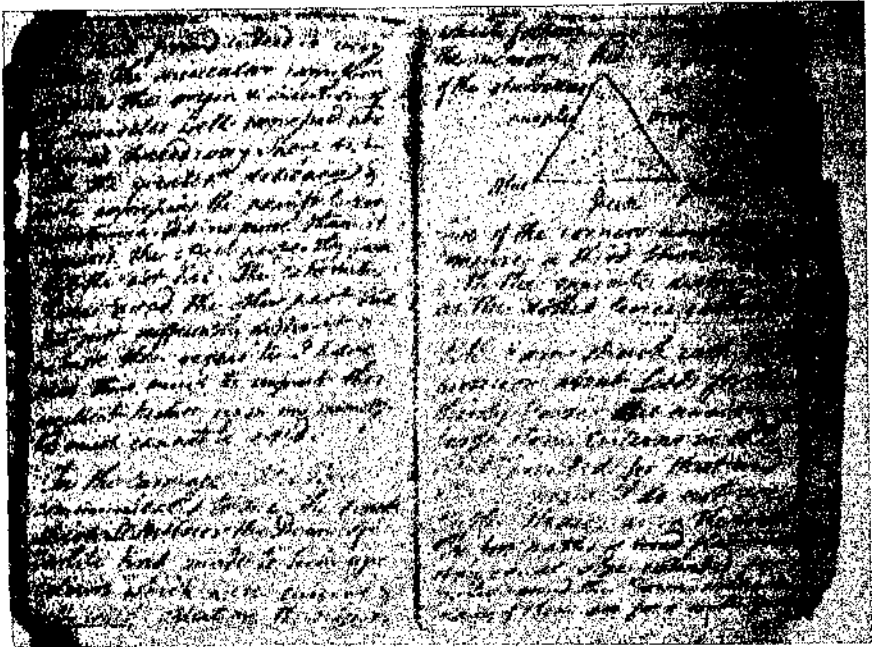


Abb. 1

John Russell, *Diaries and travel Journal*, 1766-1802, Victoria and Albert Museum, National Art Library, London, Special Collection 86.EE.68, 1799, pp. 7, 8, Skizze eines Farbendreiecks.



Abb. 2

Jacob Christoph Le Blon, *Coloritto of the Harmony of Colouring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules, Together with Some Coloured Figures*, ohne Ort und Verlag, 1725, Plate VI, Beispiel des Vierfarbendruckes eines Porträts.

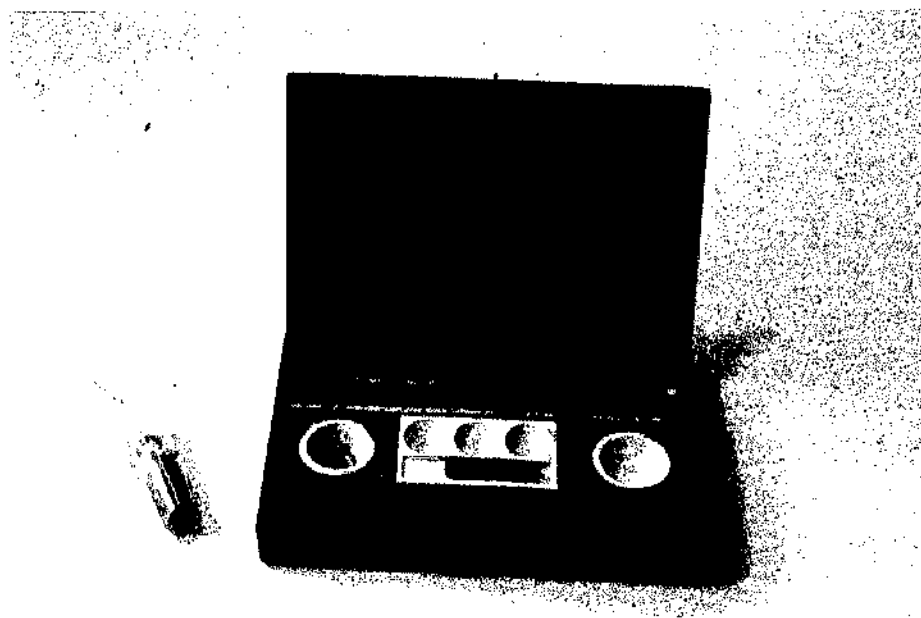


Abb. 3

Farbkasten Blackman, Yale Center for British Art,
Department of Prints and Drawings, ohne collection code.

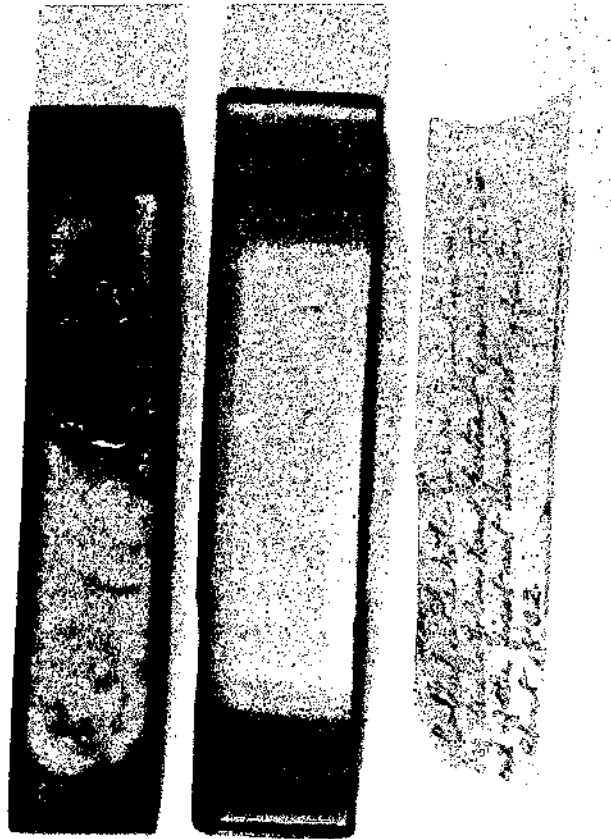


Abb. 4

Archives of American Art, John Goffe Rand papers,
1832-1960, Collection Code: mq235677, Patentmodell
einer Tube.

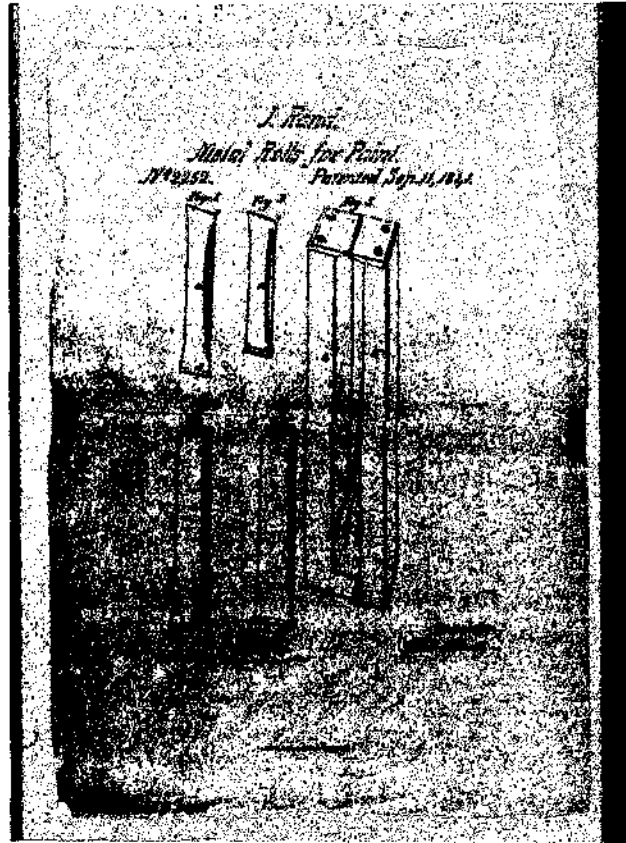


Abb. 5

Archives of American Art, John Goffe Rand papers, 1832-1960, Collection Code: mq235677, Patent zur Herstellung von Tuben.



Abb. 6

Paint and Painting. An Exhibition and Working Studio Sponsored by Winsor & Newton to Celebrate Their 150th Anniversary. Katalog der Ausstellung in der Tate Gallery, London, 1982. London: Tate Gallery, 1982, p. 67, Ölmalkasten von Queen Victoria ausgestattet mit 24 Spritzen als Farbbehälter.



Abb. 7

Joseph Mallord William Turner, *The Fighting Temeraire, tugged to her Last Berth to be broken up*, 1838, Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm, National Gallery, London.



Abb. 8

Joseph Mallord William Turner, *The Fighting Temeraire, tugged to her Last Berth to be broken up*, 1838, Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm, National Gallery, London, Detail des Sonnenunterganges.

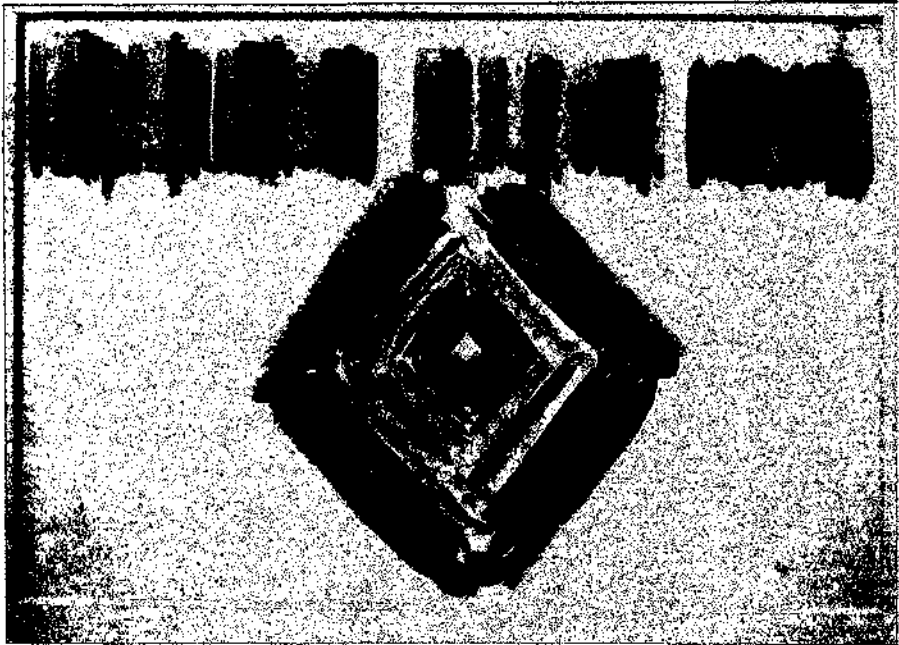


Abb. 9

William Leighton Leitch, Übungsblatt, in: Eric Shanes,
'Turner and the 'Scale Practice'. Tint by Tint by Tint.'
Apollo, 146, 429, 1997, p. 51.

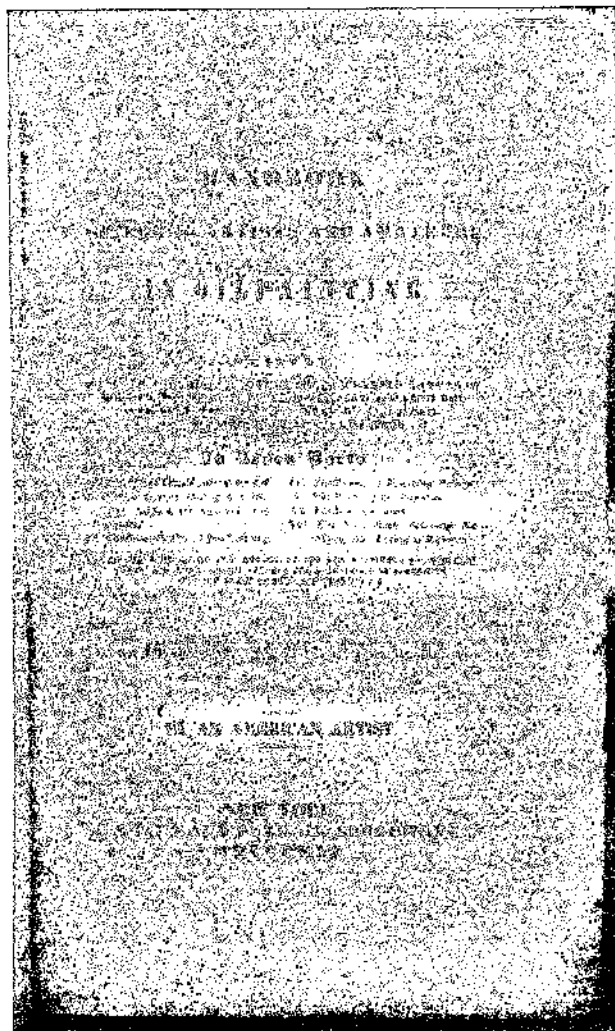


Abb. 10

Laughton Osborn, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: Wiley and Putnam, 1845, Titelblatt.

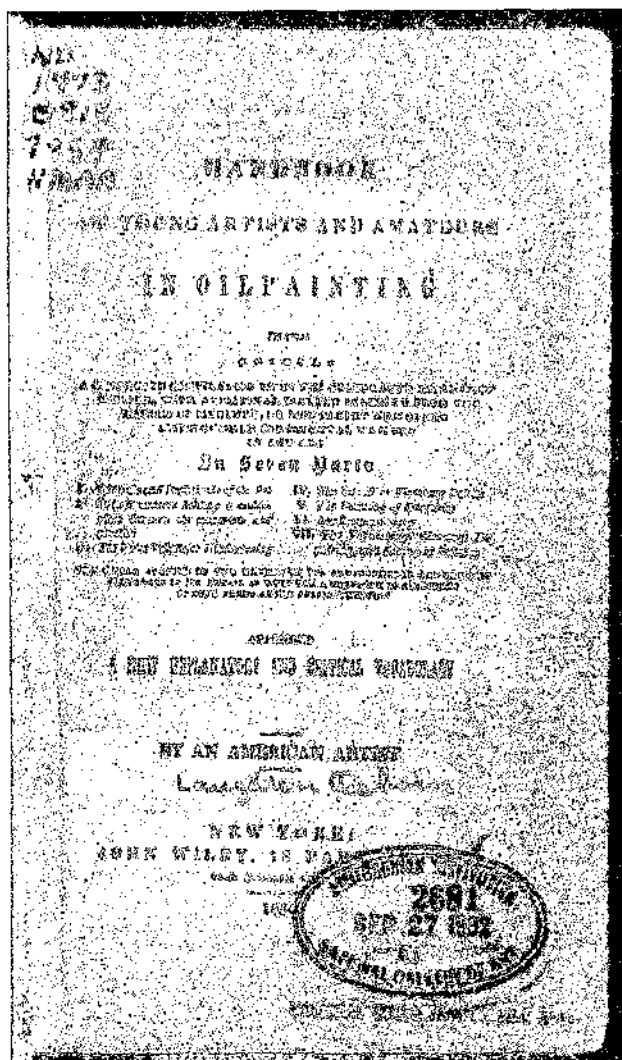


Abb. 11

Laughton Osborn, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oilpainting*, New York: John Wiley, 1854, Titelblatt.

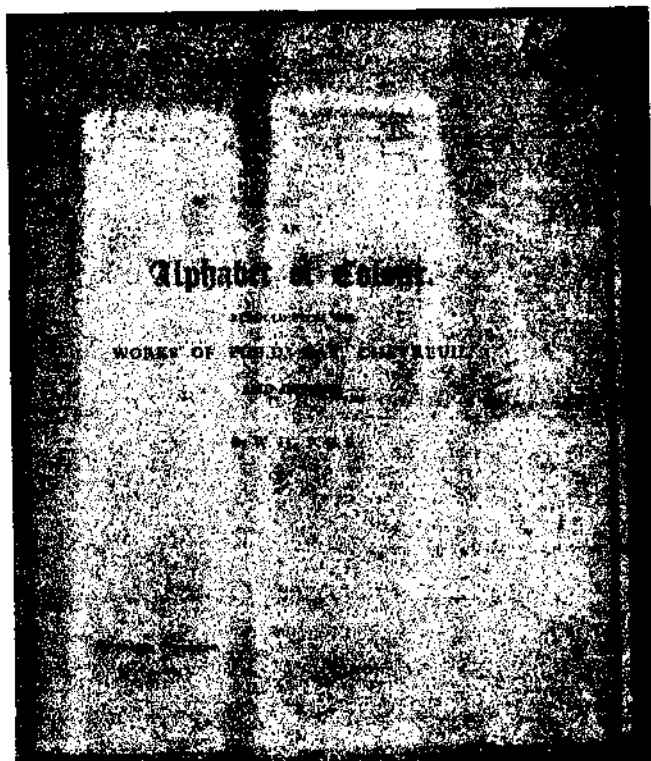


Abb. 12

David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation*, 1851, Titelblatt.

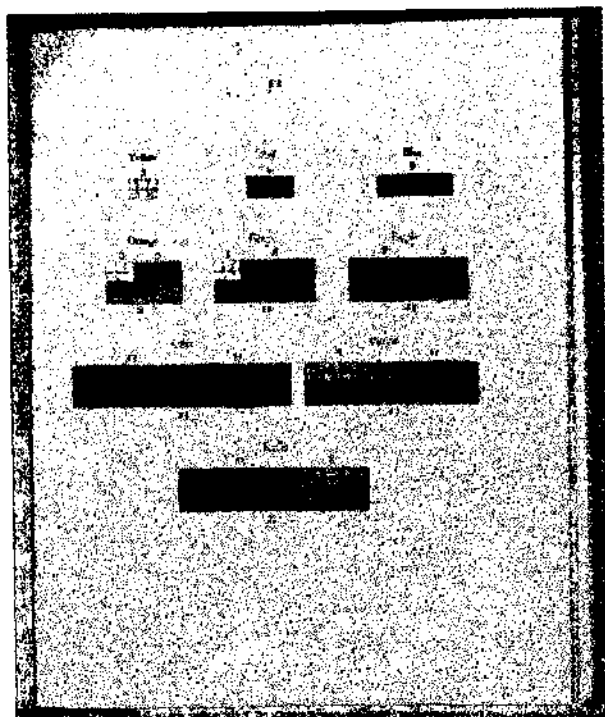


Abb. 13

David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation, 1851*,
Illustration der Primär-, Sekundär-, und
Tertiärbarbenmischung.

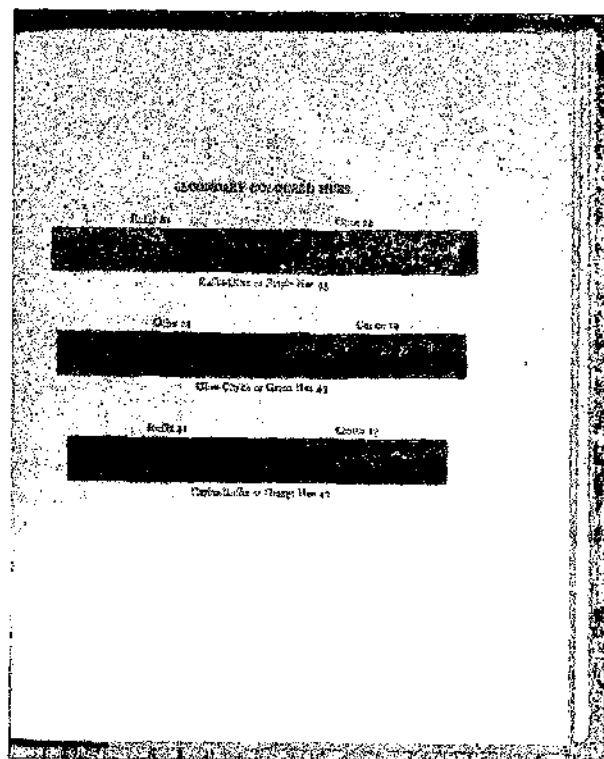


Abb. 14

David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation*, 1851, Illustration der Secondary Coloured Hues.

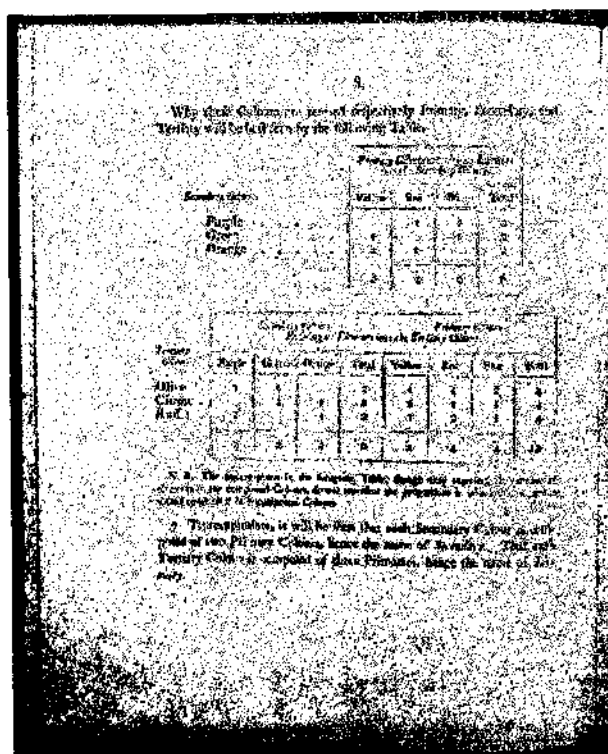


Abb. 15

David Ramsay Hay, *An Alphabet of Colour Reduced from the Works of Field, Hay, Chevreul, and Others, for private Circulation*, 1851, Tabellen zur Erläuterung der Primär-, Sekundär- und Tertiärfarbenmischungen.

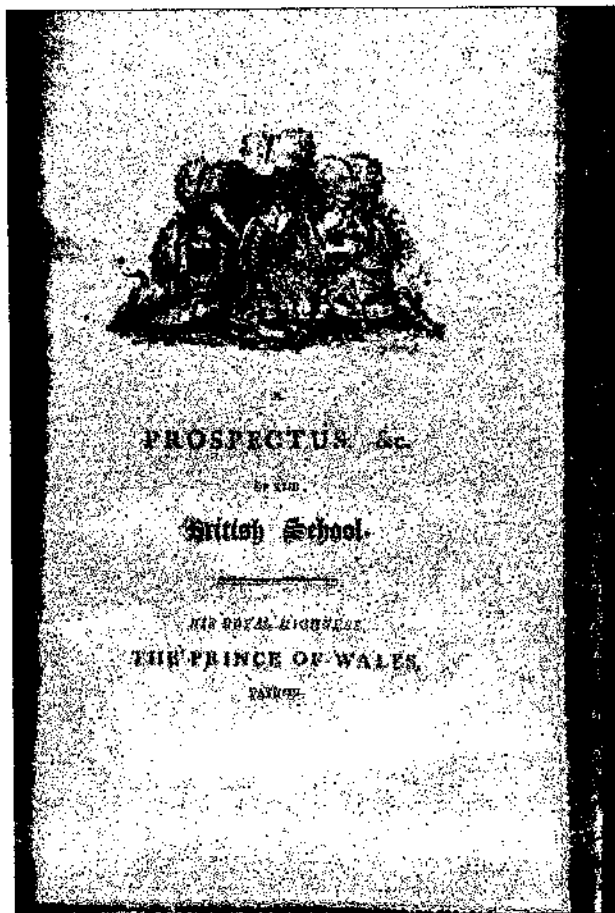


Abb. 16

George Field, *A Prospectus, &c. of the British School*, London: G. Field, 1802, Titelblatt.

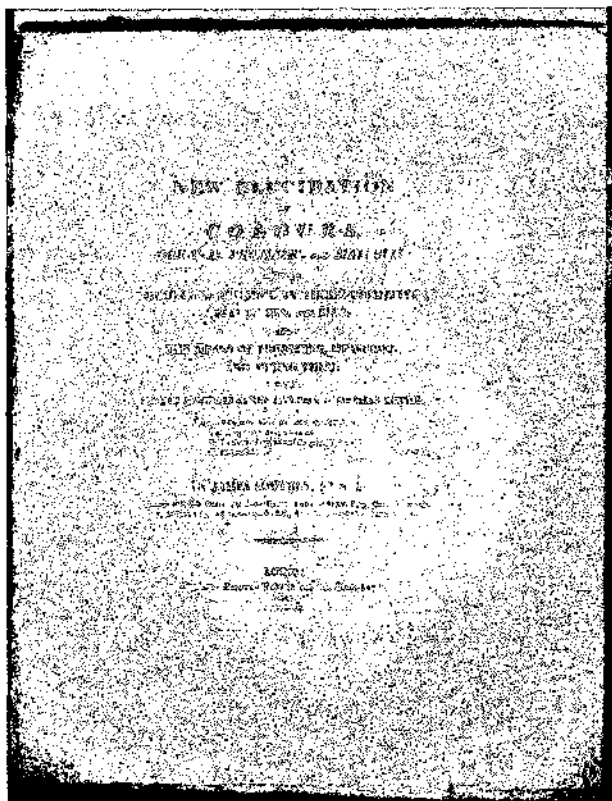


Abb. 17

James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Titelblatt.

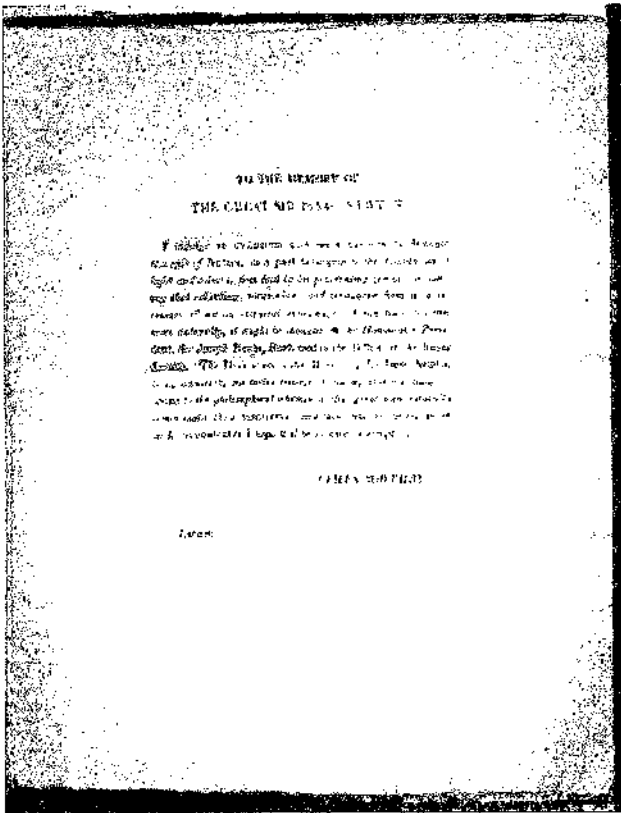


Abb. 18

James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Widmung an Isaac Newton.

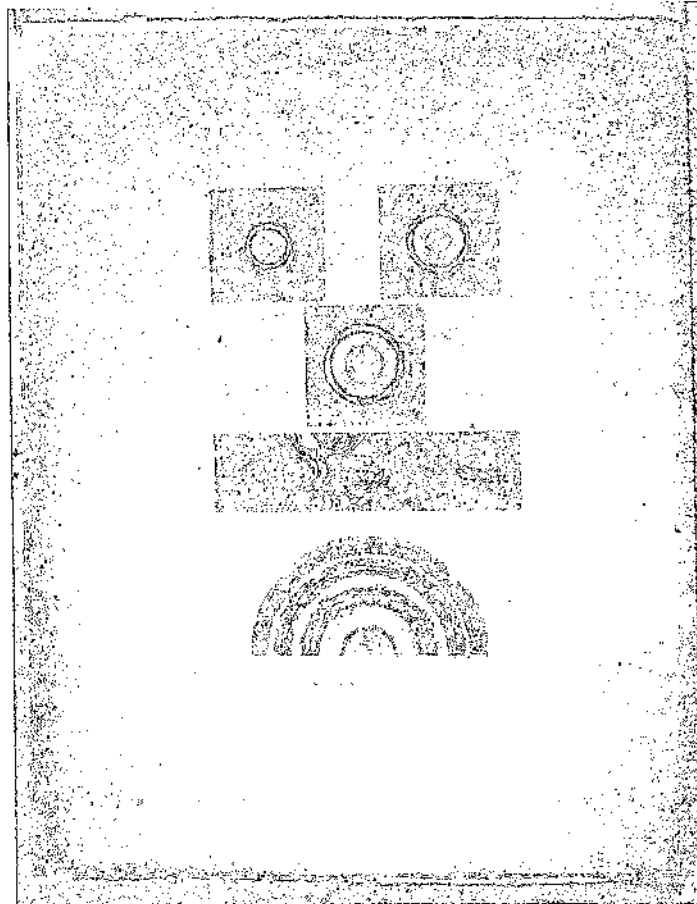


Abb. 19

James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Illustration zur Entstehung der Farben.

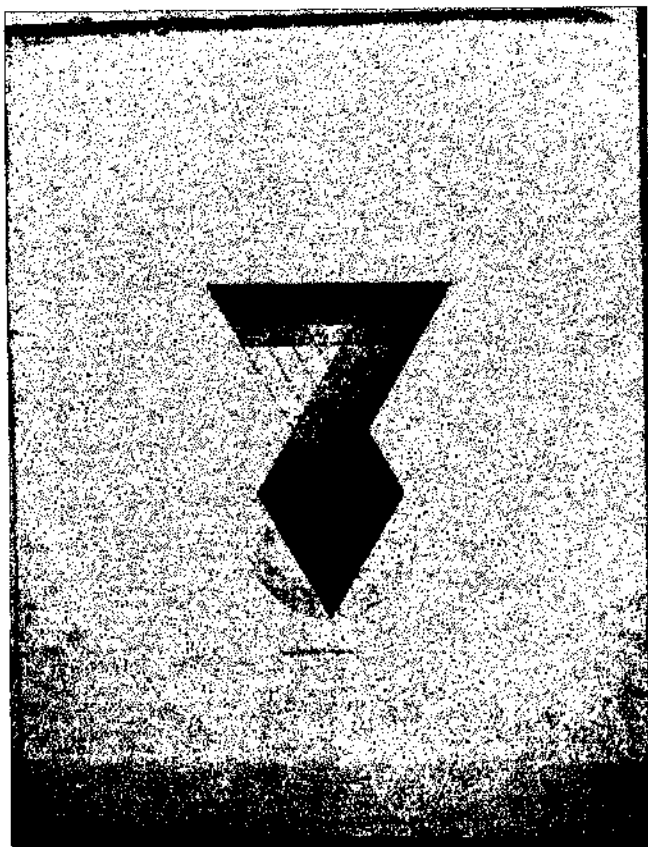


Abb. 20

James Sowerby, *A New Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material: Showing Their Concordance in Three Primitives, Yellow, Red, and Blue*, London: Printed by Richard Taylor and Co., 1809, Farbdiaagramm.

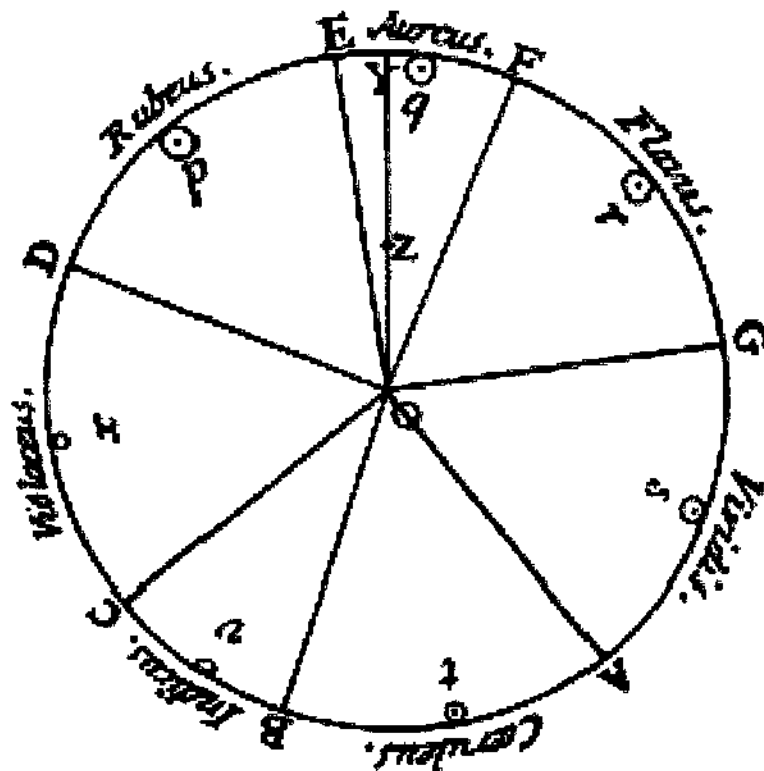


Abb. 21

Isaac Newton, *Opticks, or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, London: Printed for S. Smith and B. Walford, 1704, Farbkreis.

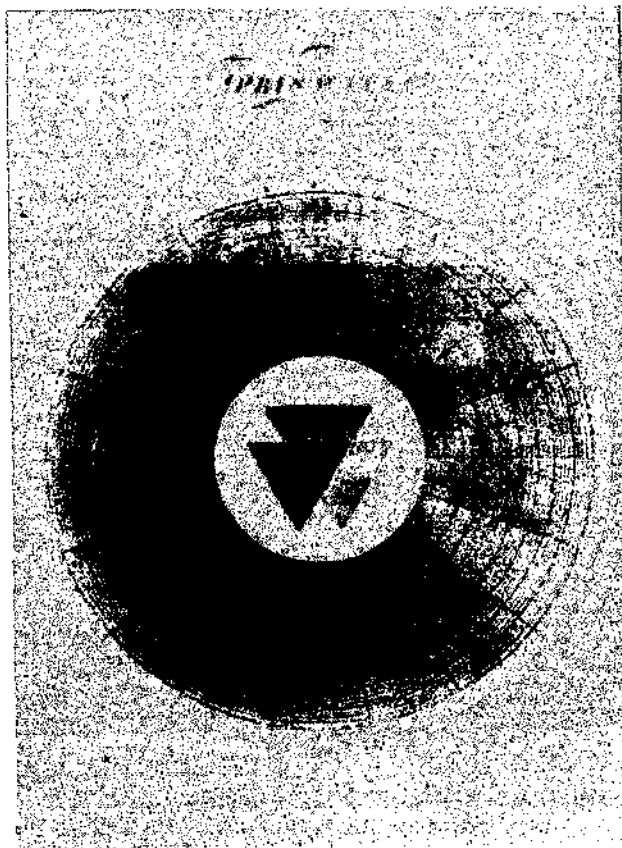


Abb. 22

Moses Harris, *The Natural System of Colours* by Moses Harris (ca. 1776). A Facsimile Edition of *What Is Perhaps the Rarest Known Book in the Literature of Color. With Historical Notes and Commentary by Faber Birren*, New York: Whitney Library of Design, 1963, Farbkreis Prismatic.

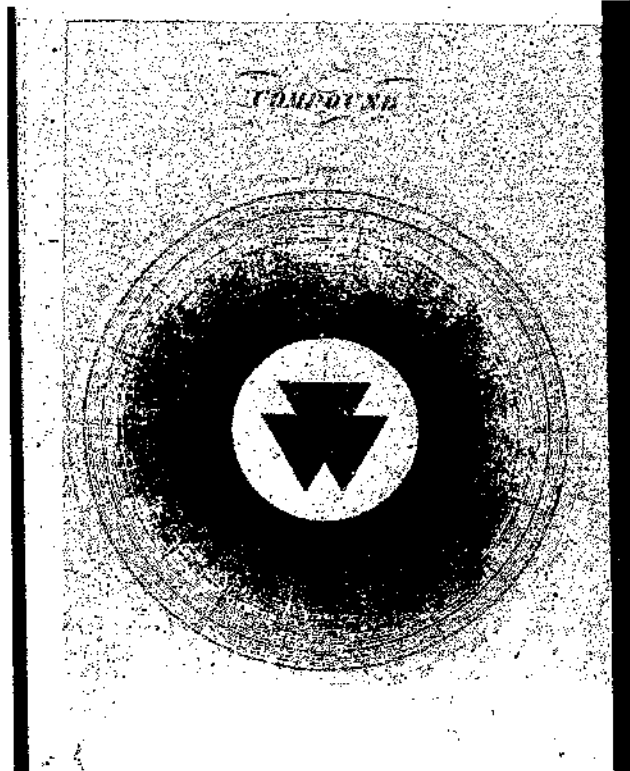


Abb. 23

Moses Harris, *The Natural System of Colours* by Moses Harris (ca. 1776). A Facsimile Edition of What Is Perhaps the Rarest Known Book in the Literature of Color. With Historical Notes and Commentary by Faber Birren, New York: Whitney Library of Design, 1963, Farbkreis Compound.

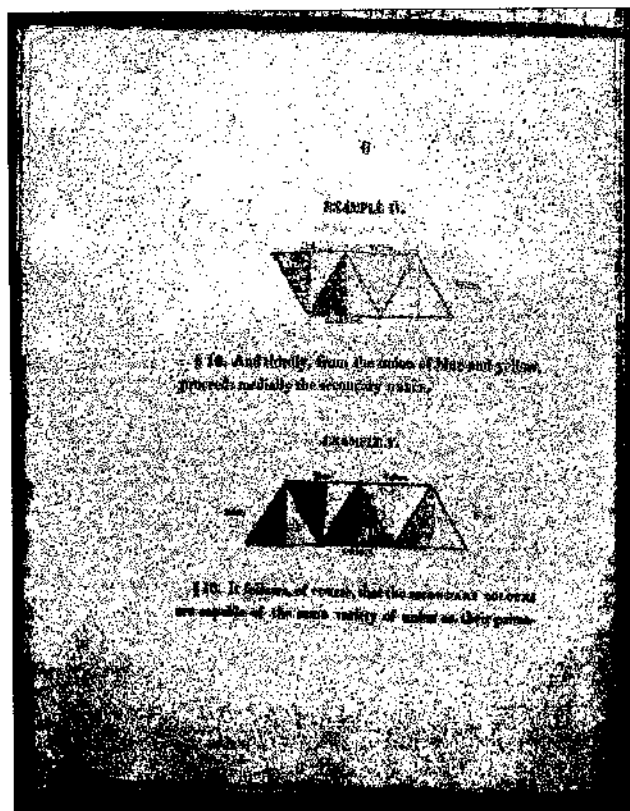


Abb. 24

George Field, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817, Farbbalken zur Erläuterung der Sekundärfarben.

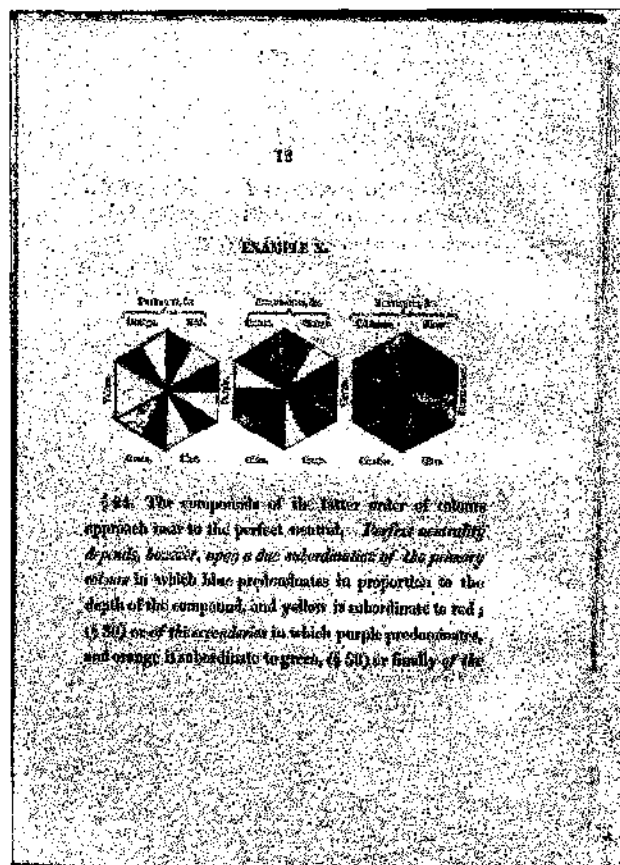


Abb. 25

George Field, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817, Farbhexagon.

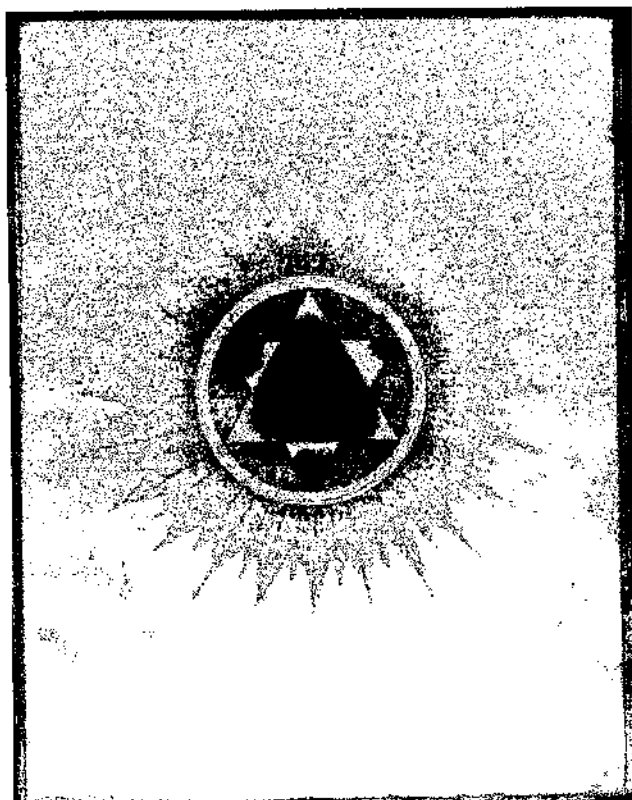


Abb. 26

George Field, *Chromatics: Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: the author, 1817, Farbstern mit Strahlenkranz.

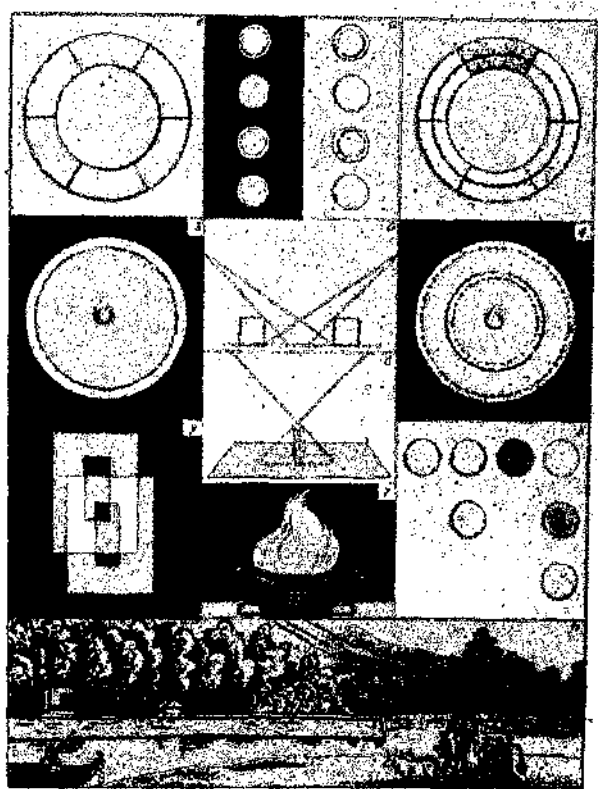


Abb. 27

Johann Wolfgang von Goethe, *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1994, Tafel 1.

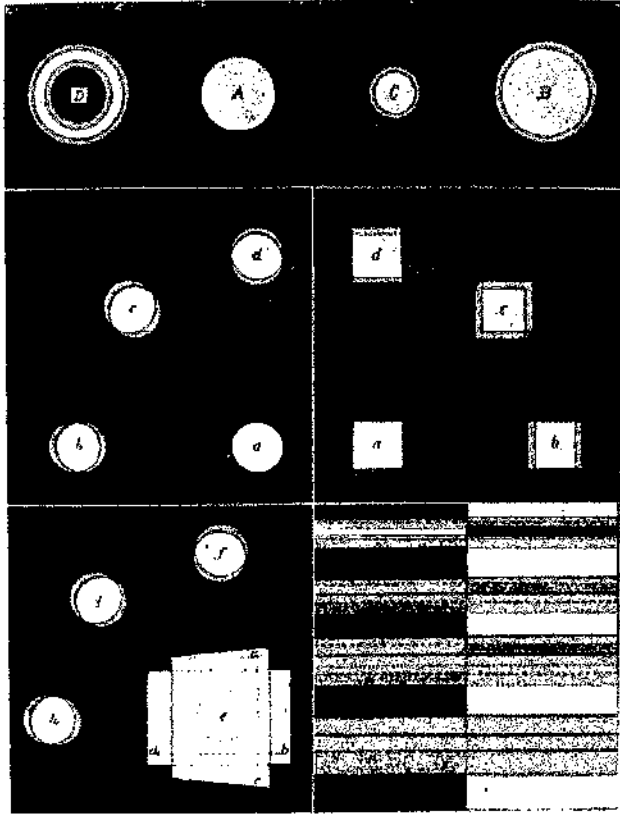


Abb. 28

Johann Wolfgang von Goethe, *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1994, Tafel 2.

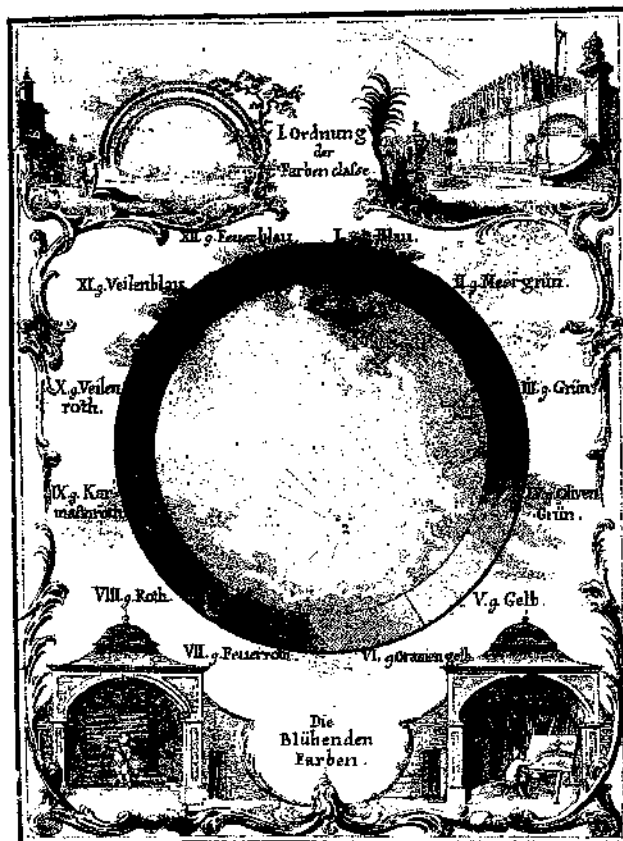


Abb. 29

Ignaz Schiffermüller, *Versuch eines Farbensystems*, Wien: Augustin Bernardi, 1772, Farbkreis.



Abb. 30

Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen*, 1808, Öl
auf Leinwand, 109 x 88,5 cm, Kunsthalle Hamburg.

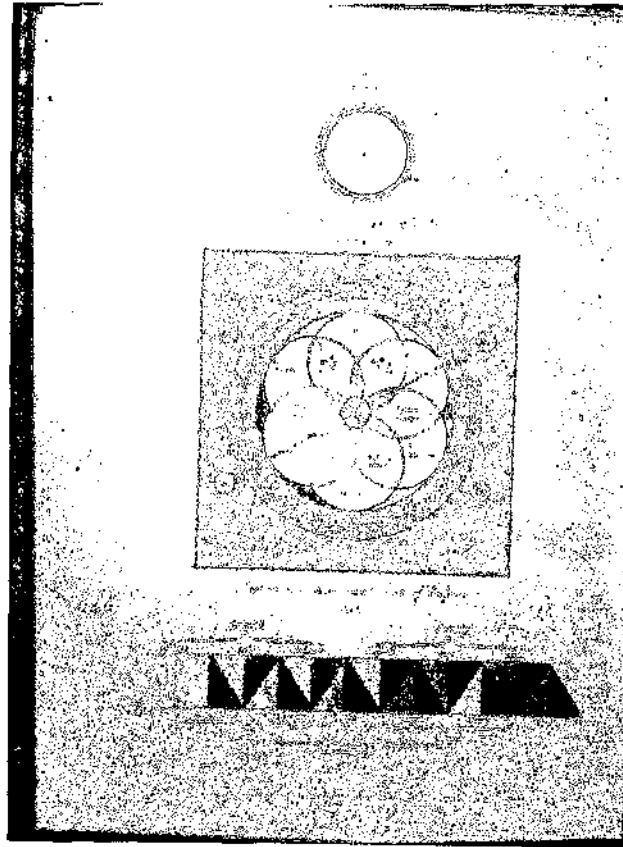


Abb. 31

George Field, *Chromatography. A Treatise on Colours and Pigments and of Their Powers in Painting*, &C. London: Charles Tilt, 1835, Frontispiz.

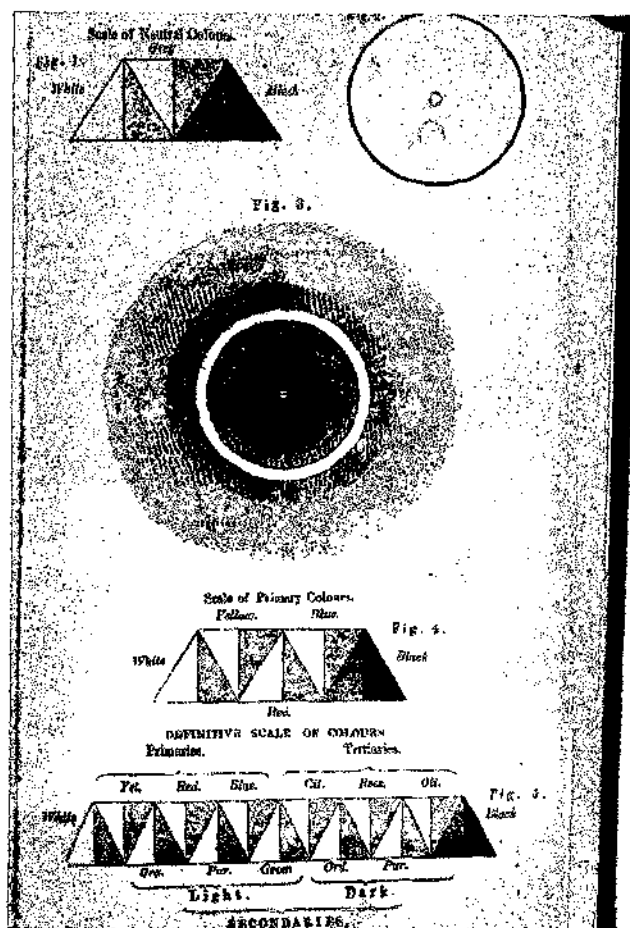


Abb. 32

George Field, *Rudiments of the Painters' Art: Or, a Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts.* London: John Weale, 1858, 1. Aufl. 1850, Tafel zur Entstehung der Farben und zur Farbenlehre.

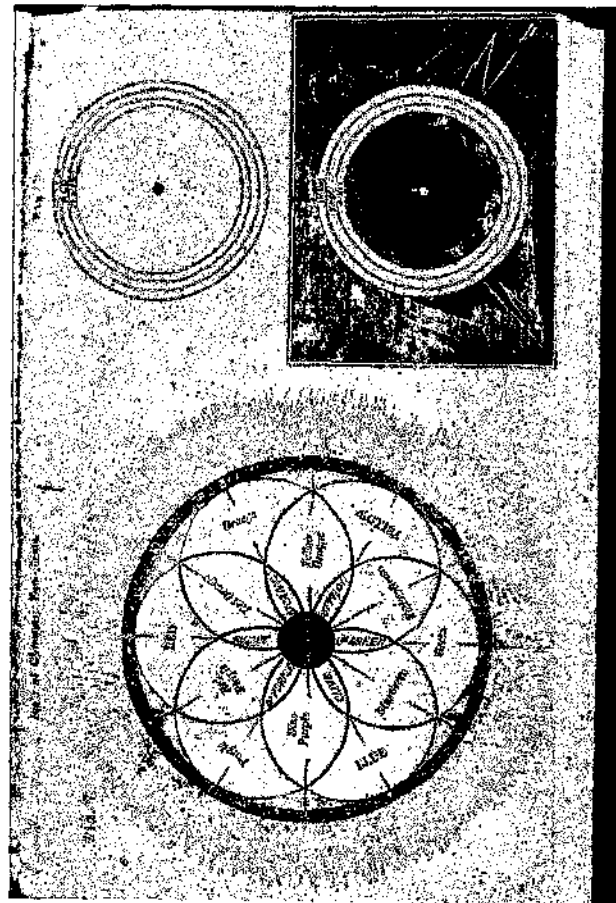


Abb. 33

George Field, *Rudiments of the Painters' Art: Or, a Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts.* London: John Weale, 1858, 1. Aufl. 1850, Tafel zur Entstehung der Farben und zur Farbenlehre.

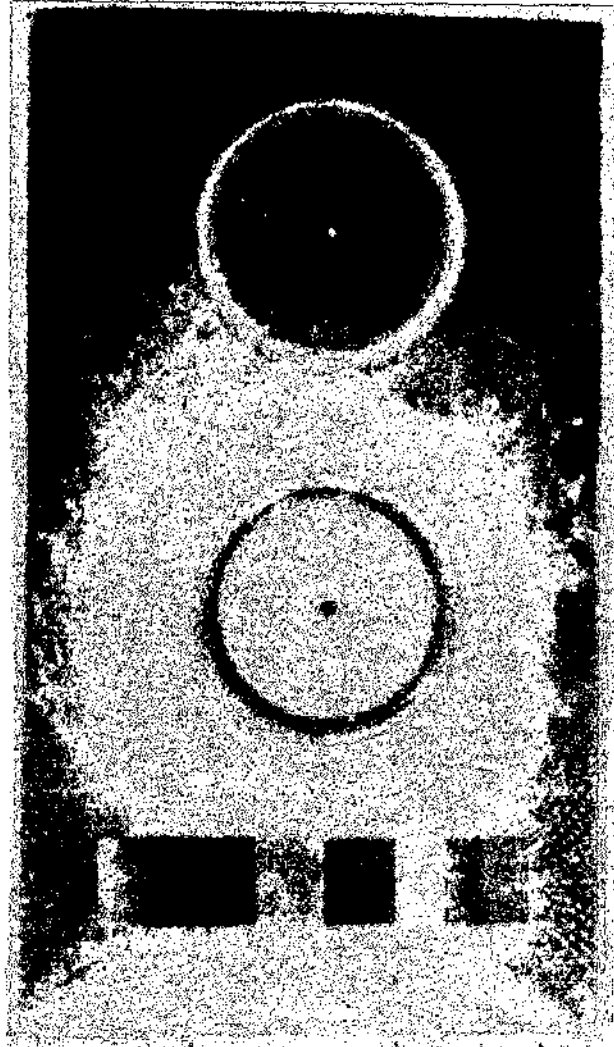
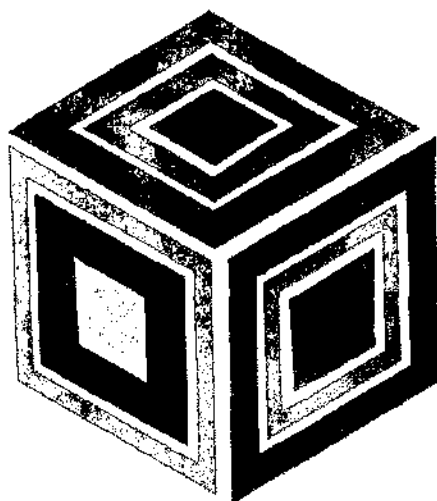


Abb. 34

John Howard Kyan, *On the Elements of Light, and their Identity with those of Matter, Radiant and Fixed*, London: Longman Orme Brown Green and Longman, 1838, Darstellung der Entstehung der Farben.

A DIAGRAM OF COLOUR.



SHOWING THE RELATIVE SURFACE PROPORTIONS
IN WHICH THE PRIMARY, SECONDARY, AND TERTIARY
COLOURS HARMONIZE WITH EACH OTHER.

PRINTED BY J. H. COOKE, 1853.

Abb. 35

Richard Redgrave, *An elementary Manual of Colour, with a Catechism: to be used with the Diagram Illustrating the Harmonious Relations of Colour*, London: Chapman and Hall, 1853, Frontispiz.

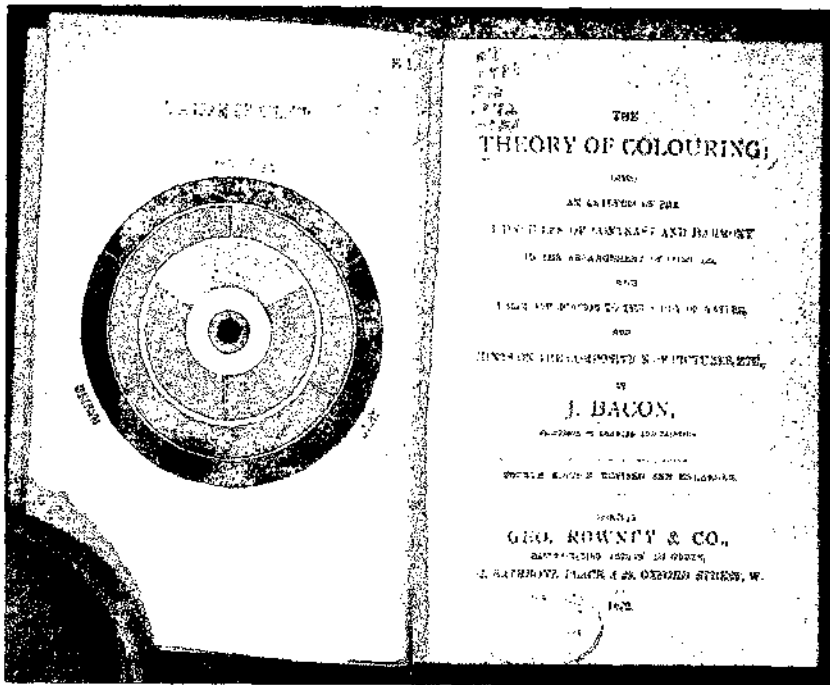


Abb. 36

J. Bacon, *The Theory of Colouring Being an Analyses of the Principles of Contrast and Harmony in the Arrangement of Colours with Their Application to the Study of Nature and Hints on the Composition of Pictures, Etc.* London: Geo. Rowney & Co., 1866, Frontispiz und Titelseite.

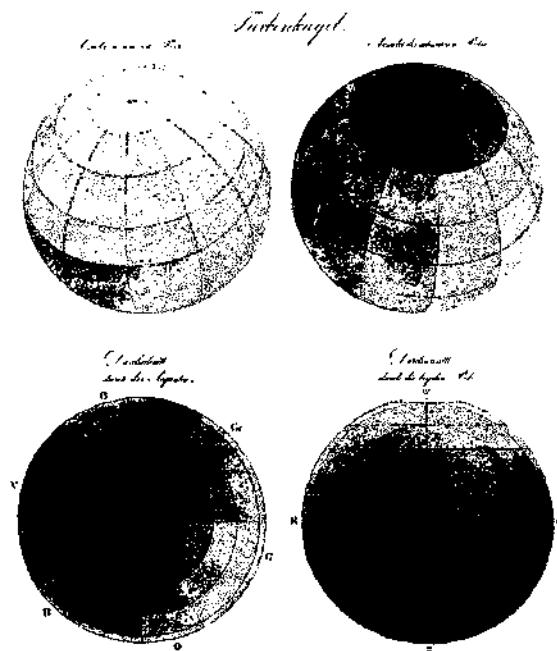


Abb. 37

Philipp Otto Runge, *Farben-Kugel Oder Construction Des Verhältnisses Aller Mischungen Der Farben Zu Einander*, Hamburg: Friedrich Perthes, 1810, *Farbenkugel*.

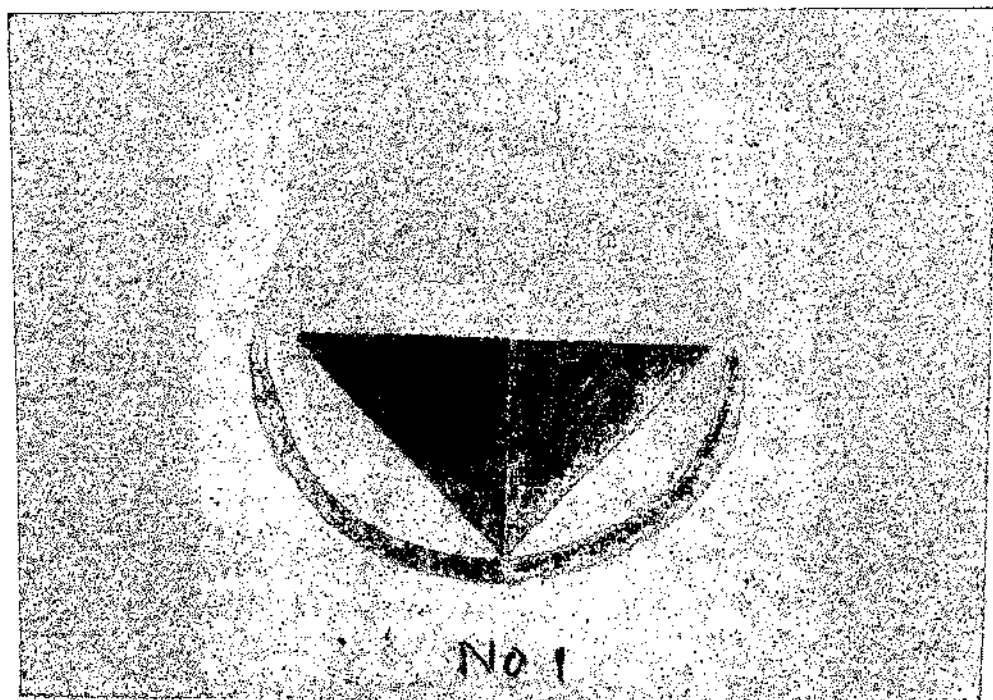


Abb. 38

John Mallord William Turner, *Colour-Circle No. 1*, ca. 1825,
Wasserfarbe, ca. 54 x 74,3 cm, Turner Collection, Tate
Gallery, London.

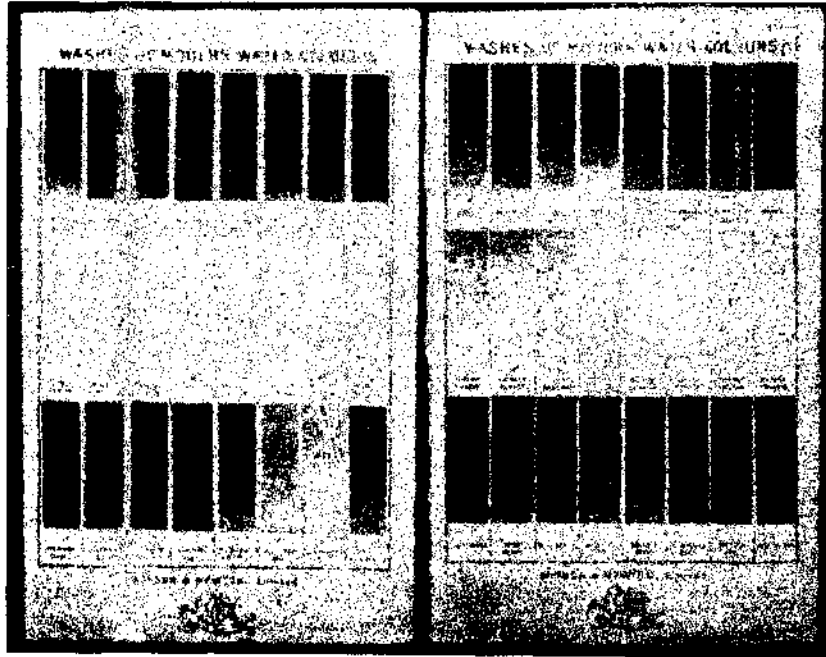


Abb. 39

J. Bacon, *The Theory of Colouring Being an Analyses of the Principles of Contrast and Harmony in the Arrangement of Colours with Their Application to the Study of Nature and Hints on the Composition of Pictures, Etc.* London: Geo. Rowney & Co., 1866, Winsor & Newton Farbtafeln.



Abb. 40

Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805, *colour plot orange*.



Abb. 41

Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805, Illustration zum Aufbau von Blumenstilleben.

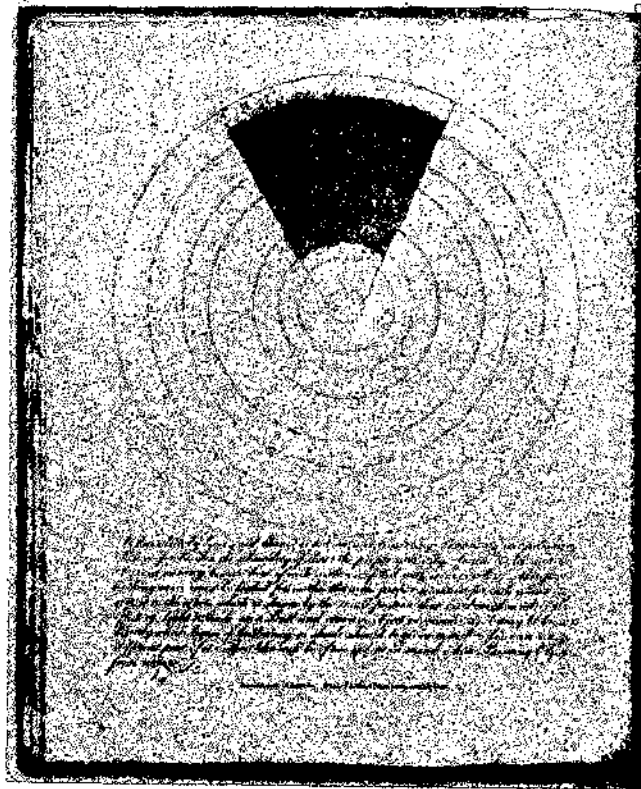


Abb. 42

Mary Gartside, *An Essay on Light and Shade, on Colours, and on Composition in General*, London: T. Davison, 1805, Farbdiaagramm.

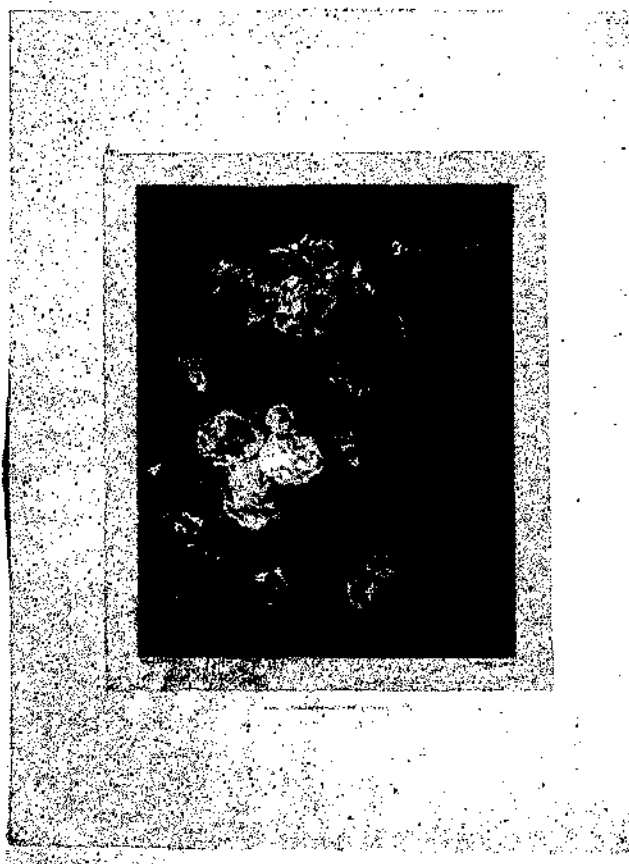


Abb. 43

Mary Gartside, *Ornamental Groups, Descriptive of Flowers, Birds, Shells, Fruit, Insects, Etc and Illustrative of a New Theory of Colouring*, from *Designs and Paintings by M Gartside the Whole Engraved and Coloured under Her Immediate Inspection*, London: W. Miller, 1808, Blumenbild.

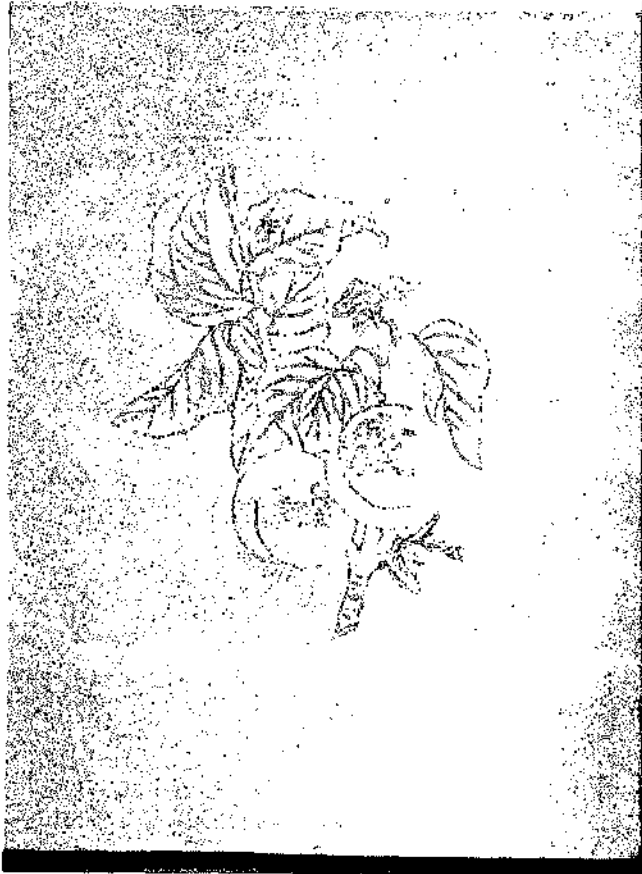


Abb. 44

T.L. Busby, *The Elements of Flower and Fruit Painting; Illustrated with Engravings*, London: Rudolph Ackermann, 1814, Vorlage für Blumengemälde.



Abb. 45

T.L. Busby, *The Elements of Flower and Fruit Painting; Illustrated with Engravings*, London: Rudolph Ackermann, 1814, Ausgemalte Vorlage für Blumengemälde.



Abb. 46

Rudolph Ackermann, *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Directions for Drawing and Colouring of Flowers, Upon Botanical Principles*, 3 Aufl., London: R. Ackermann and his Repository of Arts, 1810, Blumen vor der Kolorierung.



Abb. 47

Rudolph Ackermann, *Six Progressive Lessons for Flower Painting with Directions for Drawing and Colouring of Flowers, Upon Botanical Principles*, 3 Aufl., London: R. Ackermann and his Repository of Arts, 1810, Blumen nach der Kolorierung.



Abb. 48

John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, zweiter Zustand der Entstehung einer Landschaft.

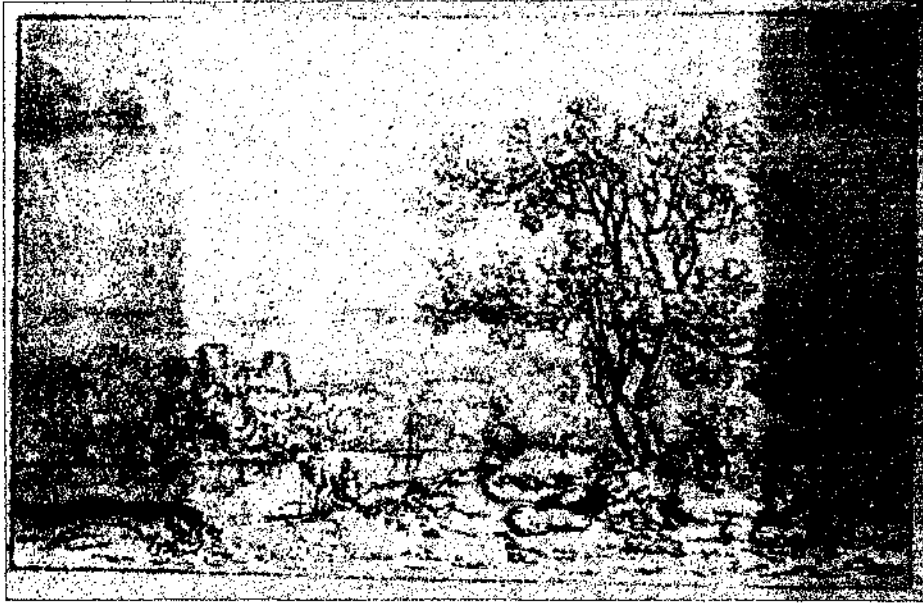


Abb. 49

John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, vierter Zustand der Entstehung einer Landschaft.



Abb. 50

John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, sechster Zustand der Entstehung einer Landschaft.

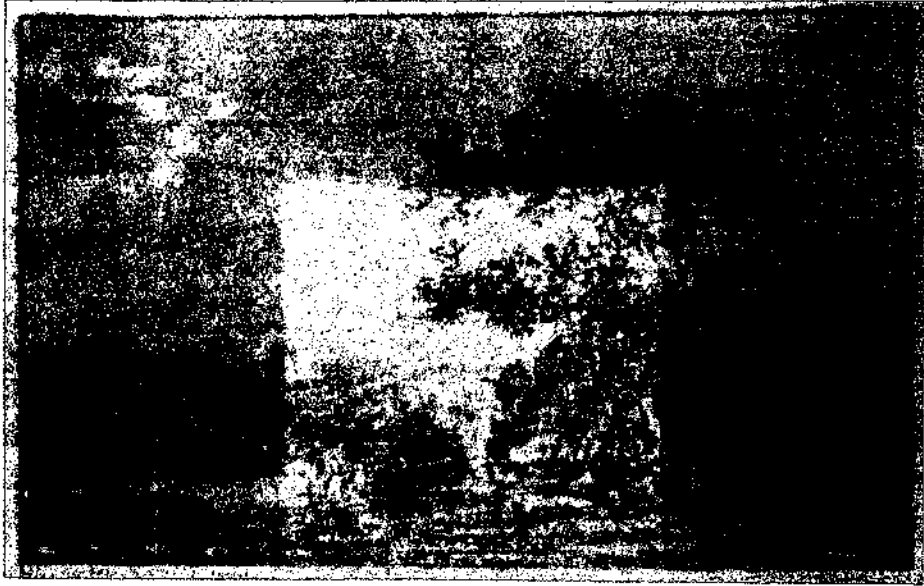


Abb. 51

John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, achter Zustand (fertiges Aquarell) der Entstehung einer Landschaft.

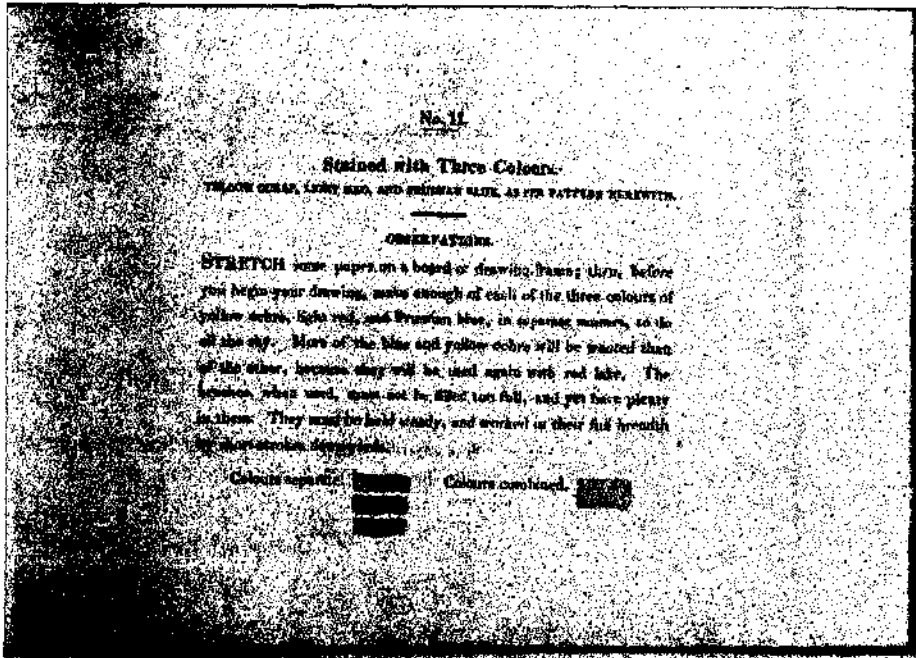


Abb. 52

John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, Lektion No. II.

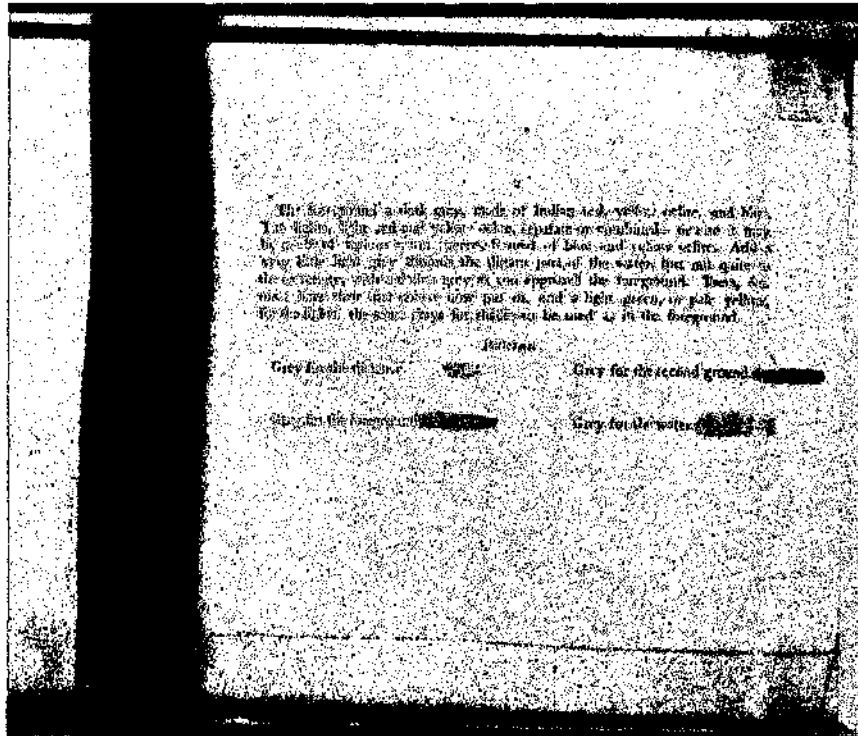


Abb. 53

John Laporte, *The Progress of a Water-Coloured Drawing, Wherein Is Represented to the Learner the Various Gradation through Which a Drawing Passes, from the Outline to Its Finished State*, London: G. Testolini, ca. 1807, Lektion No. VIII.



Abb. 54

David Cox, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1811, Beispiel eines Bildmotivs.

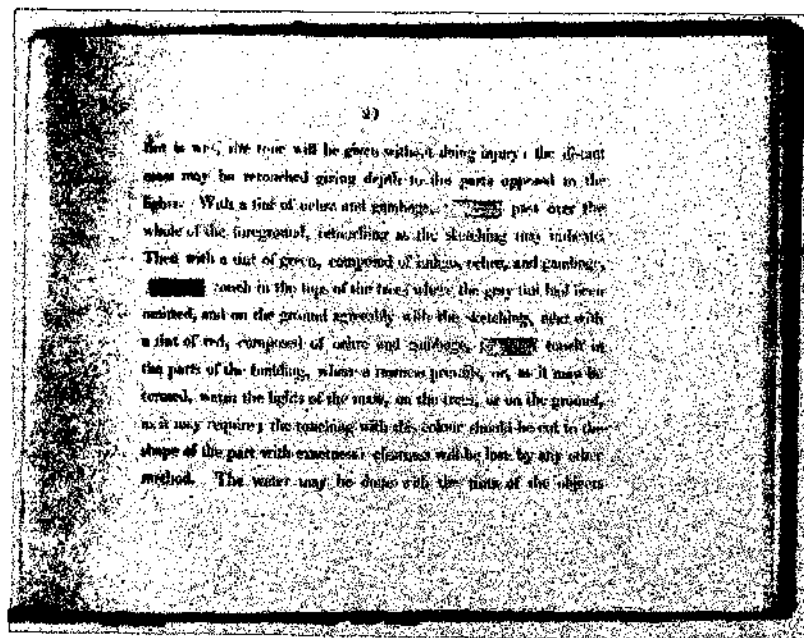


Abb. 55

David Cox, *A Series of Progressive Lessons Intended to
 Elucidate the Art of Painting in Water Colours*,
 London: T. Clay, 1811, Farbkästchen im Text.

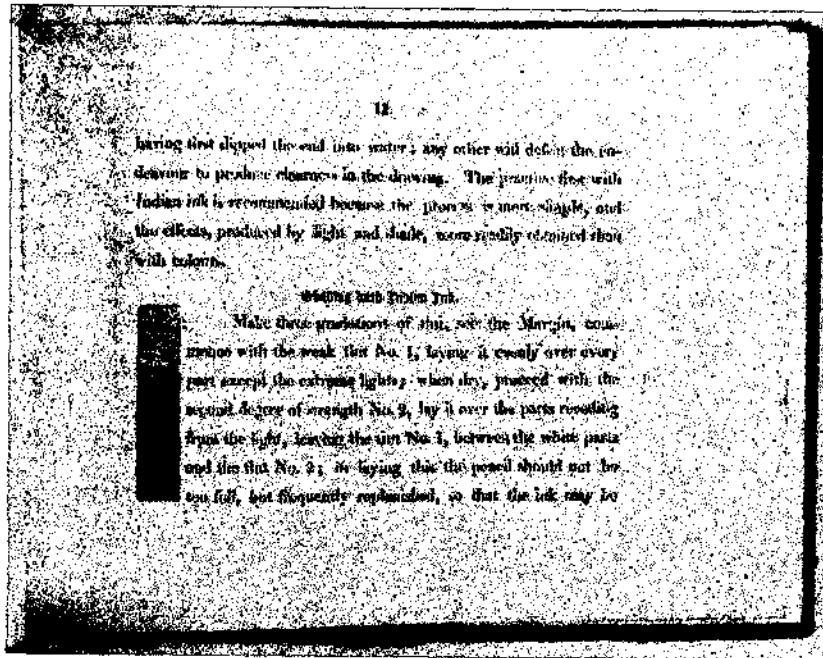


Abb. 56

David Cox, *A Series of Progressive Lessons Intended to Elucidate the Art of Painting in Water Colours*, London: T. Clay, 1811, *Shading with Indian Ink*.



Abb. 57

John Laporte, *The Lakes of Killarney*, Folio Band, Yale Center for British Art, B 1977.14.21023 (a-x), C 88 Shelf 5, *Killarney Lake from Lord Kenmark's Park*, Aquatinta-Druck mit handkolorierten Verbesserungen.

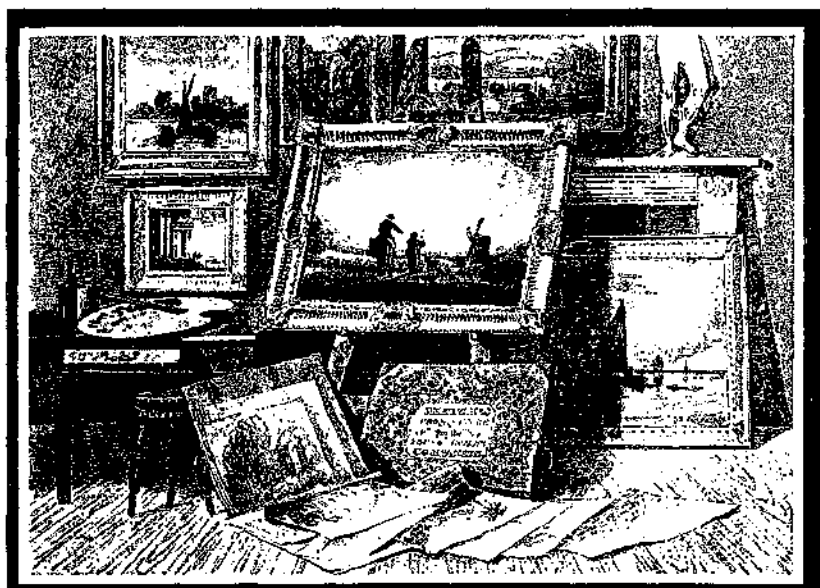


Abb. 58

David Cox, *The Young Artist's Companion*, London: S. & J. Fuller, 1825, Frontispiz.

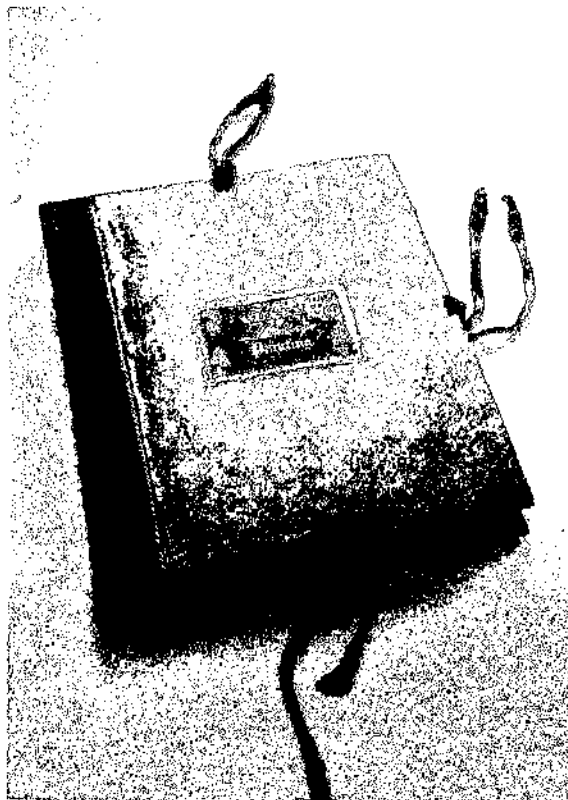


Abb. 59

John Heavyside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827.

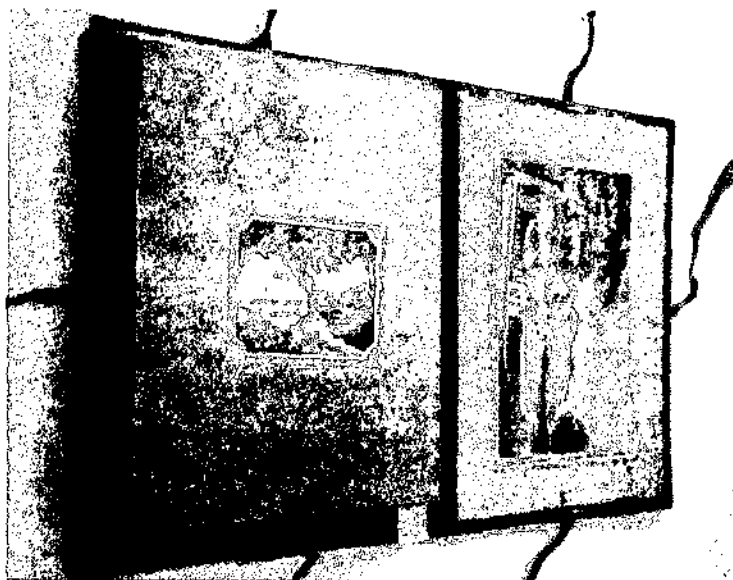


Abb. 60

John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, aufgeschnürte Mappe und lose Blätter.

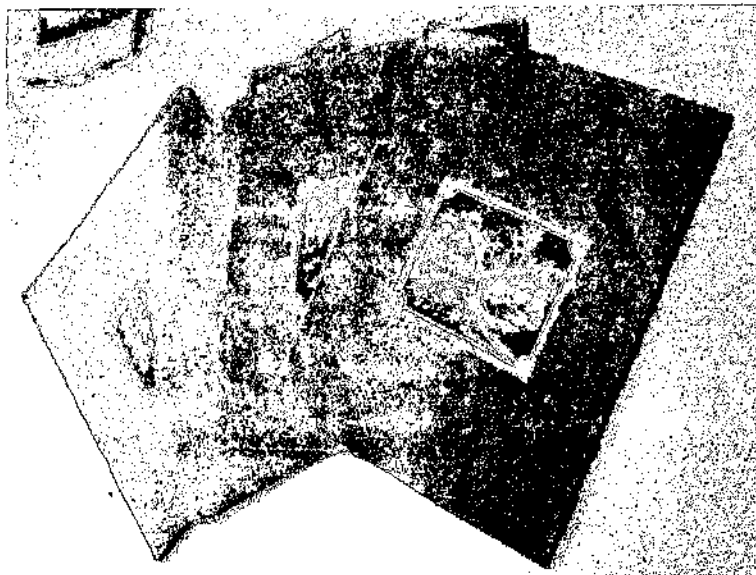


Abb. 61

John Heaviside Clark, *A Series of Practical
Instructions in Landscape Painting in Water Colours*,
London: Printed for Samuel Leigh, 1827,
aufgeschnürte Mappe und lose Blätter.

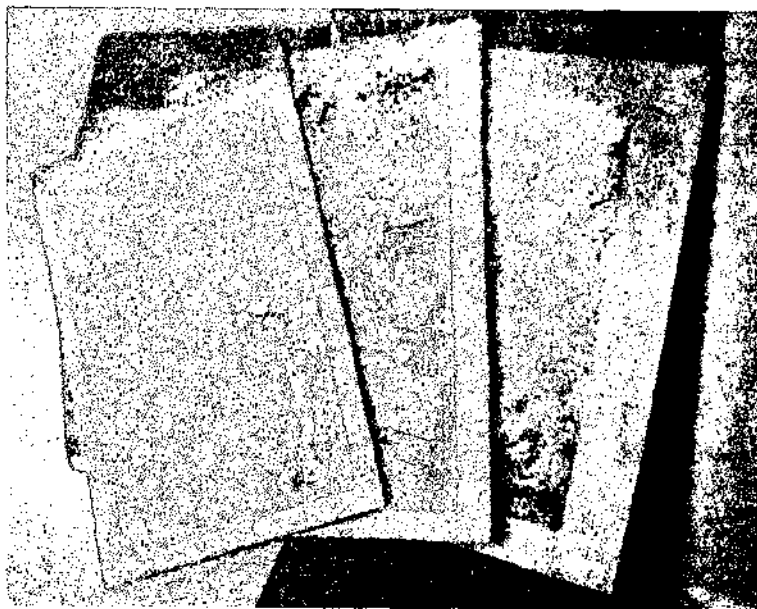


Abb. 62

John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, aufgeschnürte Mappe und lose Blätter.



Abb. 63

John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, Beispiel eines Aquatinta-Druckes.

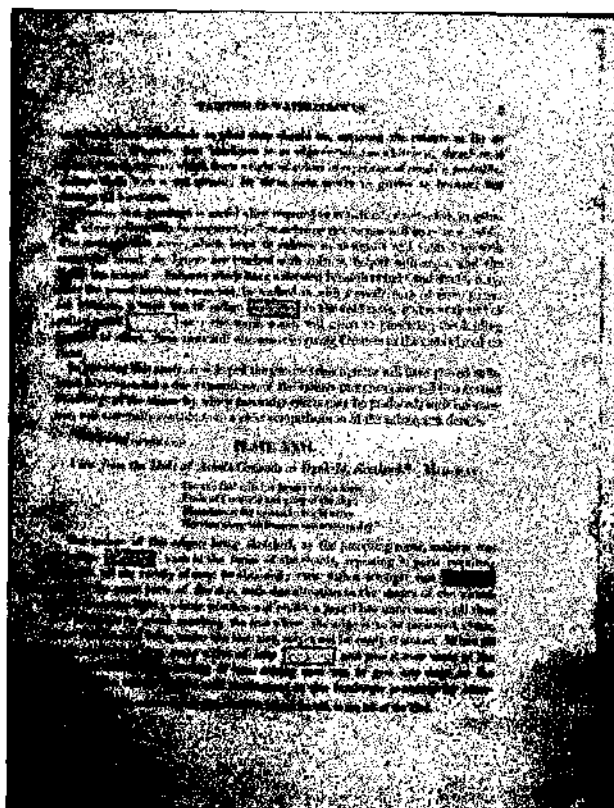


Abb. 64

John Heaviside Clark, *A Series of Practical Instructions in Landscape Painting in Water Colours*, London: Printed for Samuel Leigh, 1827, Farbkästchen im Text.

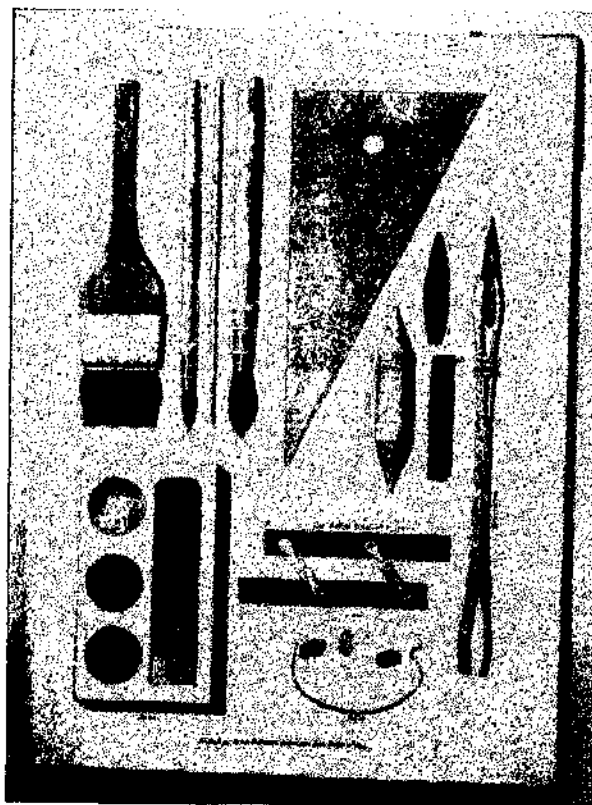


Abb. 65

James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; being a Selection of Lessons calculated to make the Art of Drawing easy, and founded upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Malutensilien.

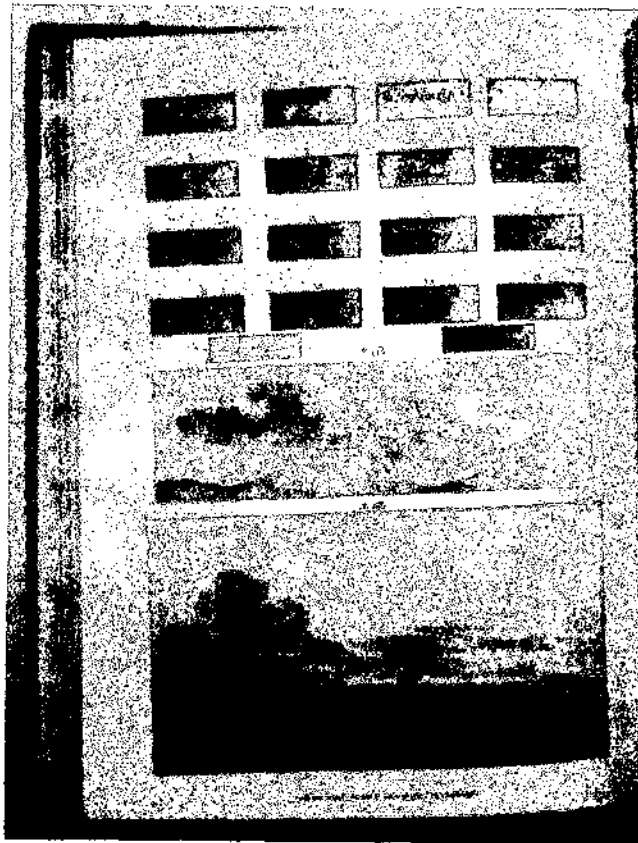


Abb. 66

James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; being a Selection of Lessons calculated to make the Art of Drawing easy, and founded upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde. , London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Landschaft mit Wolkenstudie und Farbskala.

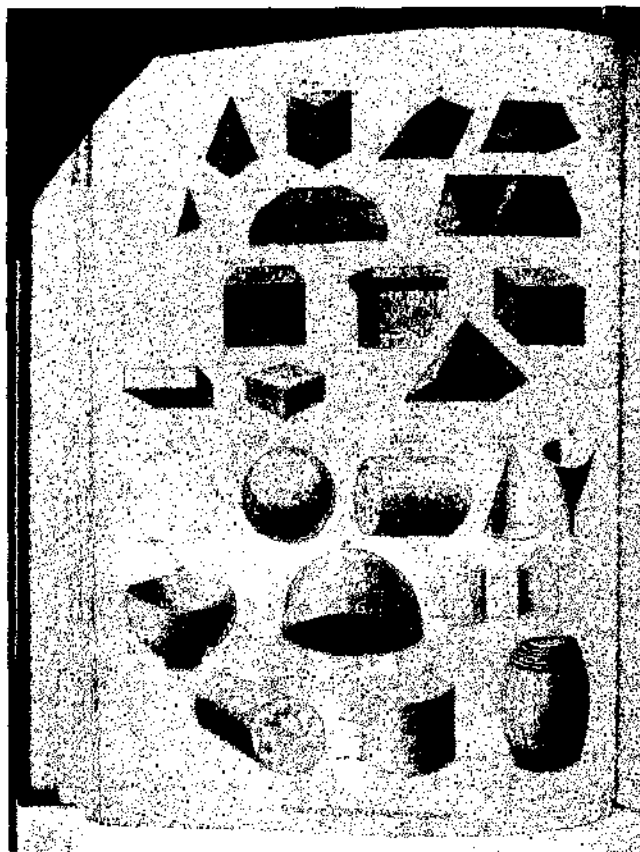


Abb. 67

James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; being a Selection of Lessons calculated to make the Art of Drawing easy, and founded upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, verschiedene geometrische Formen.



Abb. 68

James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; being a Selection of Lessons calculated to make the Art of Drawing easy, and founded upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde., London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Abbildungen von Muscheln.



Abb. 69

James Merigot, *The Amateur's Portfolio: or, the New Drawing Magazine; being a Selection of Lessons calculated to make the Art of Drawing easy, and founded upon the Principles of Geometry and Practical Perspective*, 2 Bde. , London: Printed for G. and S. Robinson, 1815, Allegorie der Malerei.



Abb. 70

Jacob Christoph Le Blon, *Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules, Together with Some Coloured Figures*, 1725, Illustration einer Palette.

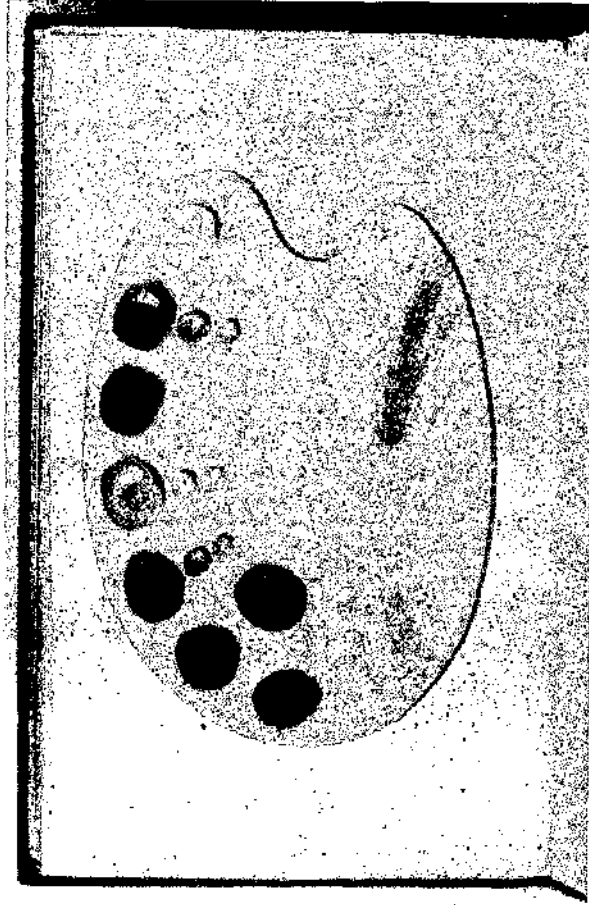


Abb. 71

John Cawse, *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins & C in Oil Colours*, London: Rudolph Ackermann, 1840,
Illustration einer Palette mit dem Titel: *A Palette for painting Skies, Clouds etc.*

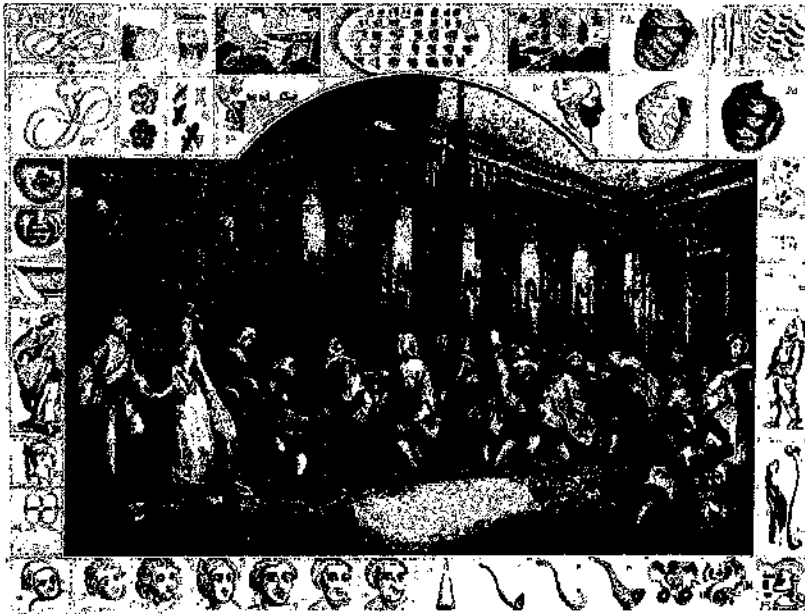


Abb. 72

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London: J. Reeves, 1753, Illustration mit Palette.

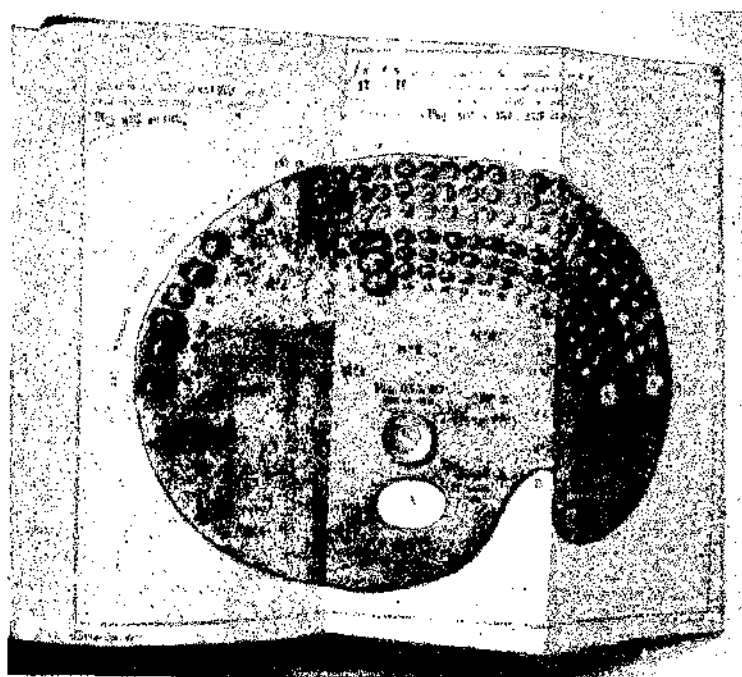


Abb. 73

Pierre Louis Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Strasbourg: V. Levrault, Paris: P. Bertrand, 1844, Illustration einer Palette.

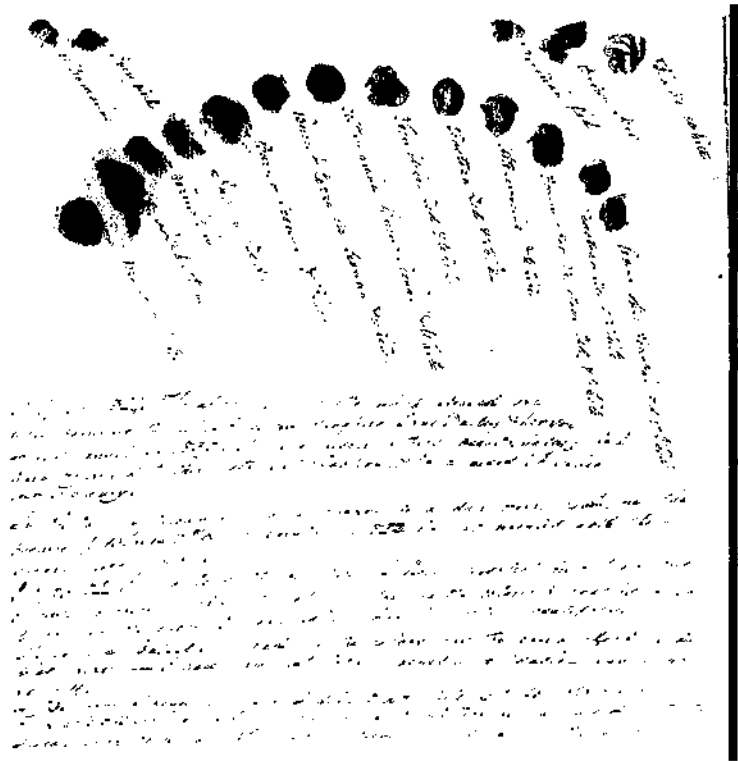


Abb. 74

Thomas Sully, Notizbuch Hints for Painting & Memorandums, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 196, p. 150, Notizen mit palettenförmigem Diagramm.

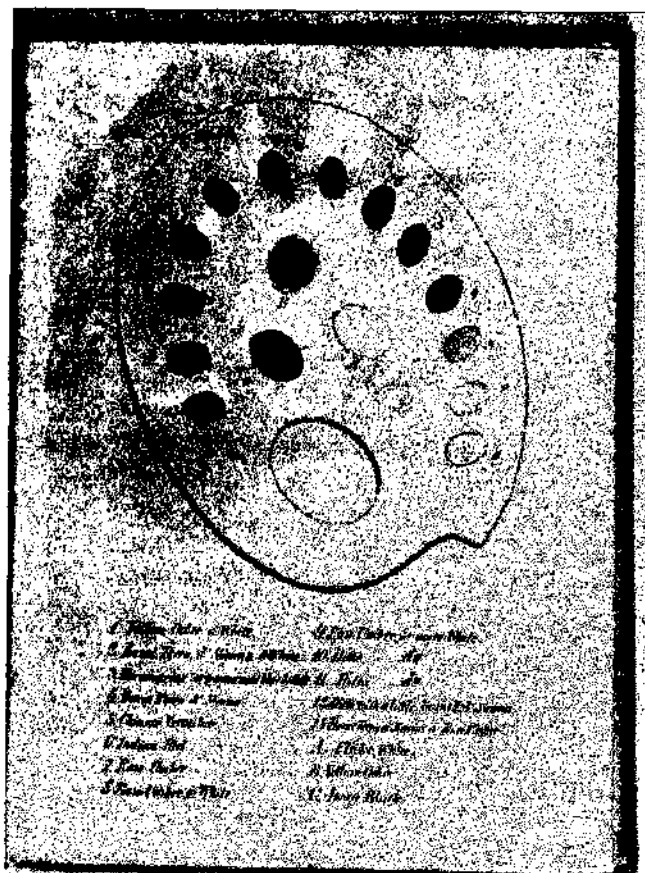


Abb. 75

Thomas Sully, *Hints to Young Painters and the Process of Portrait Painting as Practiced by the Late Thomas Sully (1783-1872)*. Philadelphia: J.M. Stoddart & Co., 1873, Illustration einer Palette.

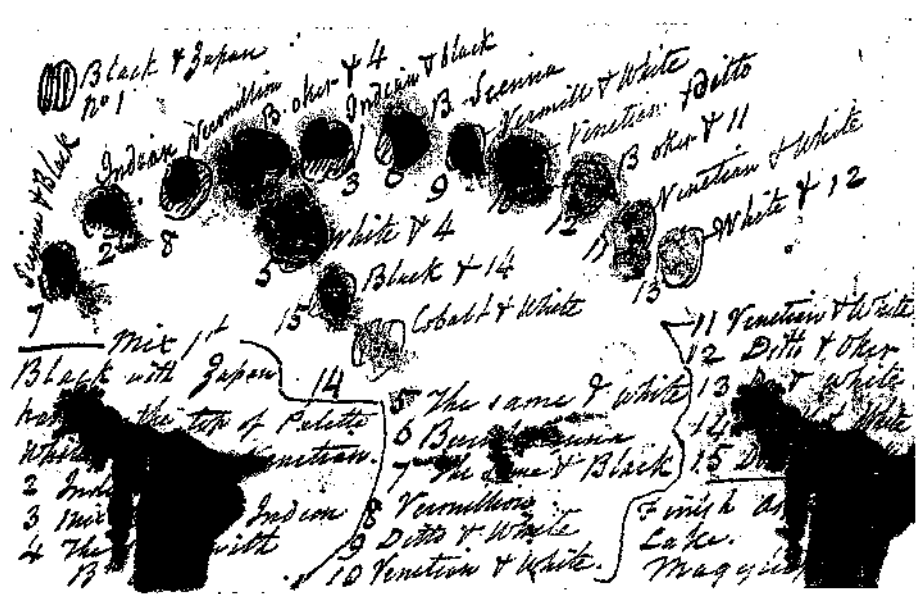


Abb. 76

Thomas Sully, Diagram of Colors used to paint Queen Victoria, 1838, Öl und Tinte auf Papier, 12,4 x 19,5 cm, Sammlung Mrs. Arthur A. Houghton, Jr.

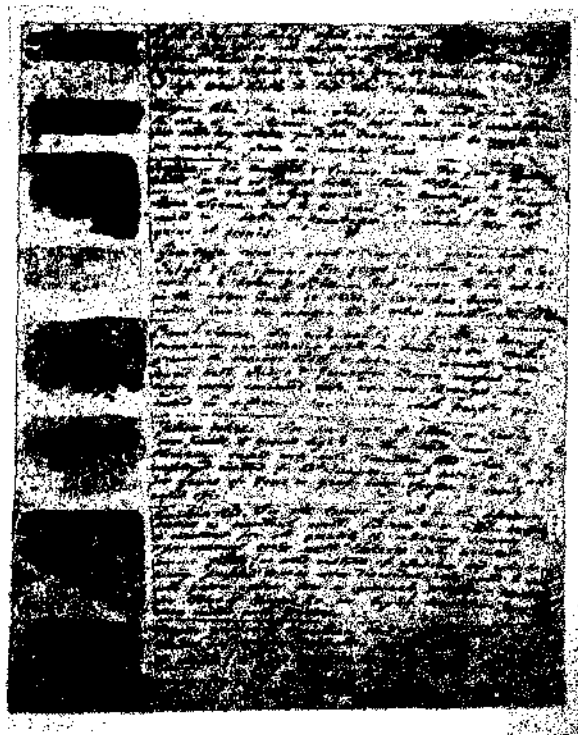


Abb. 77

Thomas Sully's Sketchbook, Yale Center for
British Art, New Haven, B1981.25.2736-
B1981.25.2796, Illustration von Farbproben und
Notizen zu ihren Eigenschaften.

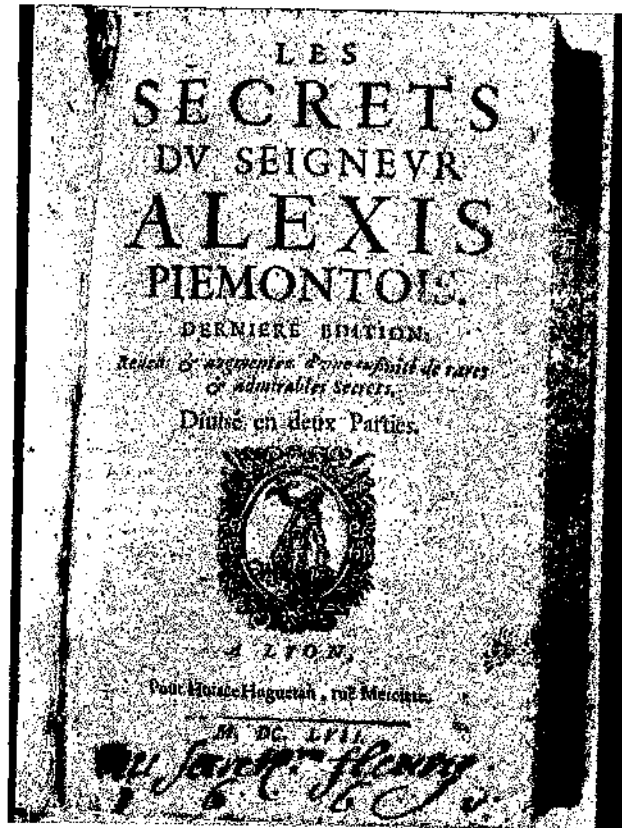


Abb. 78

Alexis Piemontois, *Les secrets du Seigneur*
Alexis Piemontois, Lyon: Horace Huguetan, 1657,
Titelblatt mit Sinnbild.



Abb. 79

William Enfield, *Elementary View of the Fine Arts*, London: Printed for Thomas Tegg, 1809, Frontispiz.

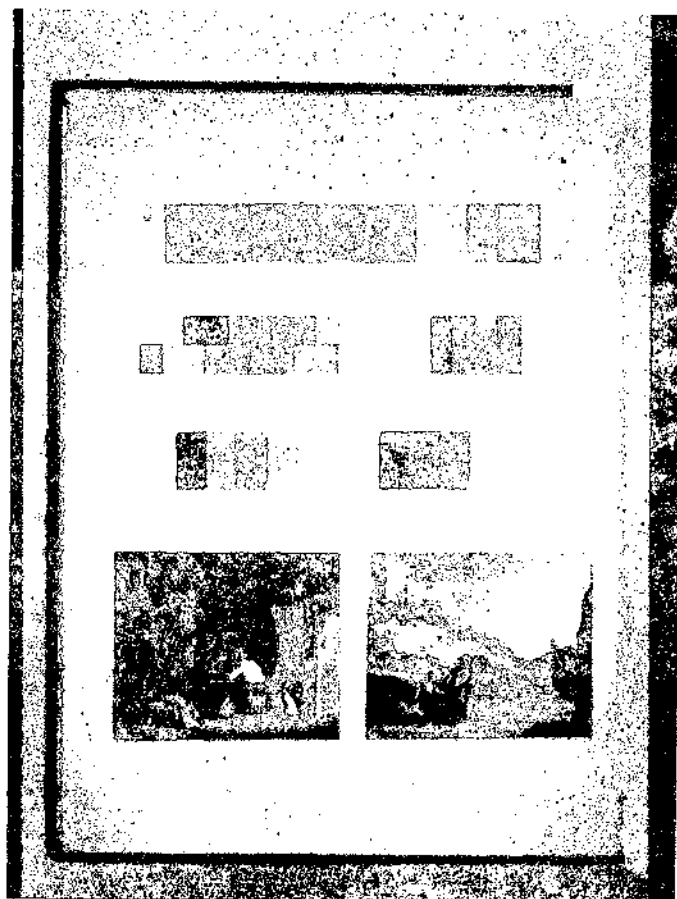


Abb. 80

John Burnet, *Practical Hints on Colour in Painting*, London: Printed for the Proprietor and sold by James Carpenter and Son, 1827, Plate I, Illustration zu den warmen und kalten Farben.



Abb. 81

Tizian (Tiziano Vecellio), *Bacchus and Ariadne*,
1523-24, Öl auf Leinwand, 175 x 190 cm, National
Gallery, London.

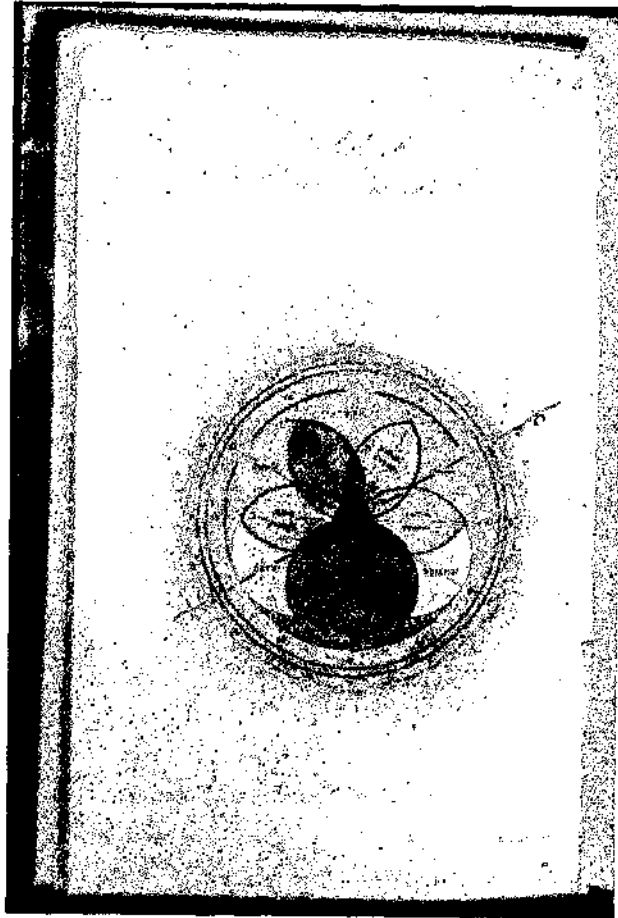


Abb. 82

George Field, *Chromatography, or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*, London: Tilt & Bogue, 1841, Illustration der Scale of Chromatic Equivalents.



Abb. 83

Mellin's Food for Infants and Invalids, ohne Ort, Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der Rare Book Library des Yale Center for British Art, New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z, Werbeillustration.

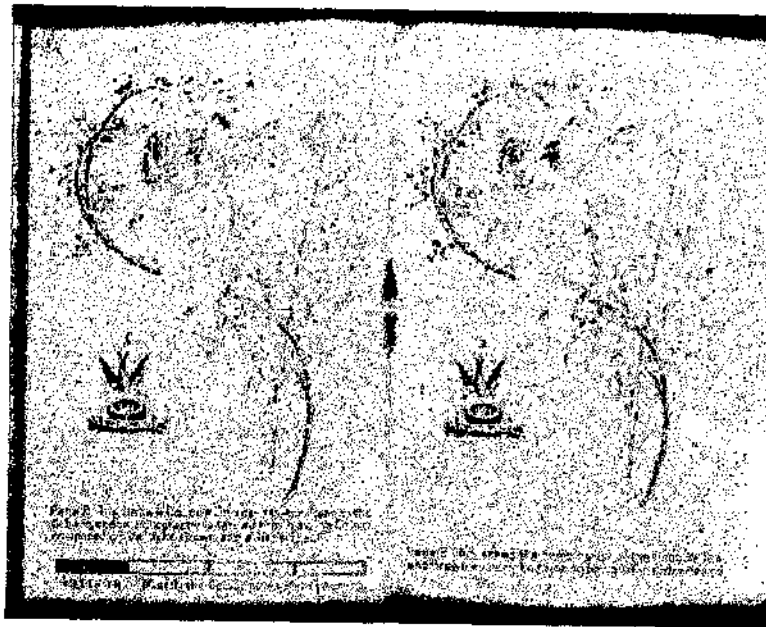


Abb. 84

Mellin's Food for Infants and Invalids, ohne Ort,
Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der
Rare Book Library des Yale Center for British Art,
New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z,
Werbeillustration.



Abb. 85

Mellin's Food for Infants and Invalids, ohne Ort,
Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der
Rare Book Library des Yale Center for British Art,
New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z,
Werbeillustration.

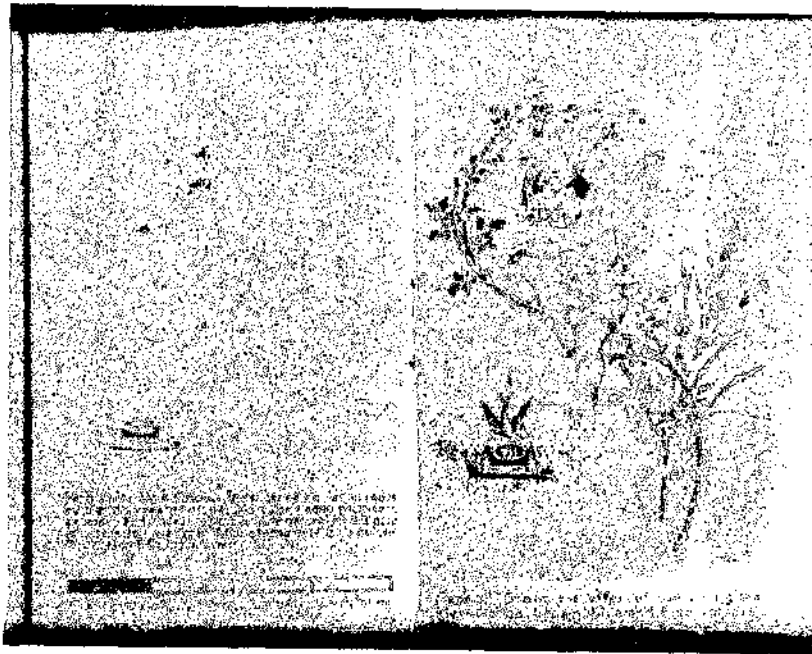


Abb. 86

Mellin's Food for Infants and Invalids, ohne Ort,
Verlag und Jahr. Ein Exemplar befindet sich in der
Rare Book Library des Yale Center for British Art,
New Haven, Signatur: NC 730 M 35 1800z,
Werbeillustration.

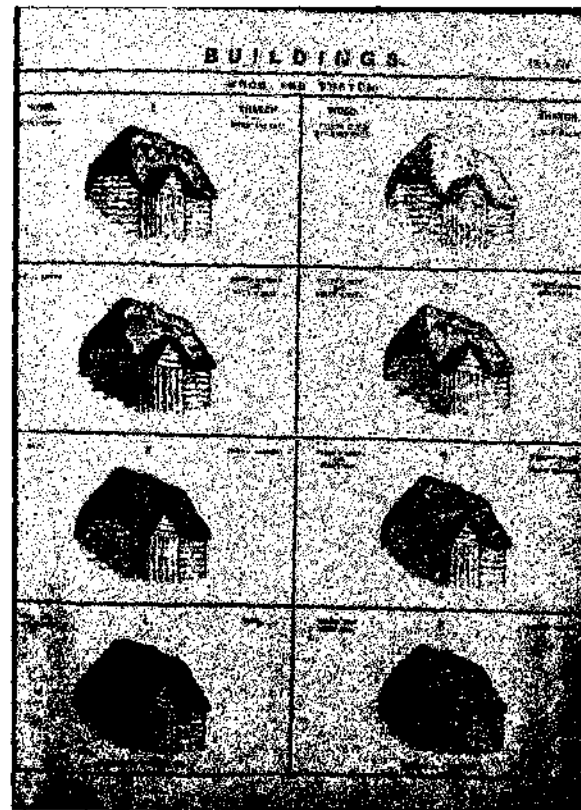


Abb. 87

Thomas Hatton, *Water Colour without a Master*,
London: Reeves and Sons, 1855, Illustration von
Vorlagen zum Thema *buildings*.

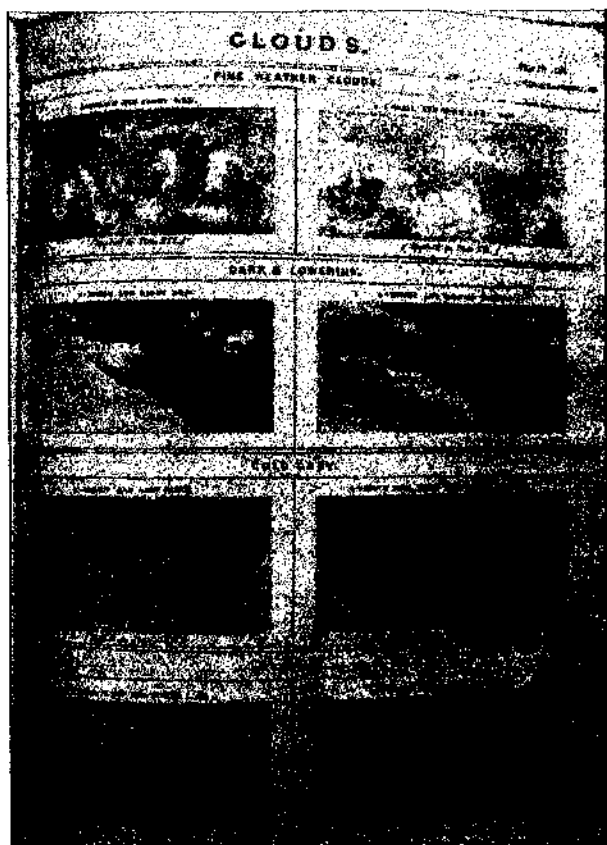


Abb. 88

Thomas Hatton, *Water Colour without a Master*,
London: Reeves and Sons, 1855, Illustration von
Vorlagen zum Thema *clouds*.