

Wolken und Berge. John Ruskins ›Law of obscurity‹

Jan von Brevern

We never see anything clearly.¹

Die Verwechslungsgefahr ist groß, und sie kann fatal sein. Nach einer langen Schiffsreise hielten John Newton und seine Mannschaft Wolken am Horizont für bergiges Land. So sicher waren sie sich darin, dass sie ihre restlichen Vorräte verzehrten und dadurch beinahe verhungert wären. –

John Ruskin erzählt diese Geschichte aus der Autobiographie des Sklavenhändlers, Predigers und späteren Gegners der Sklaverei im 1860 erschienenen fünften Band der *Modern Painters*,² und ihre Moral ist bezeichnend für seinen Umgang mit den Wolken: Bei keinem anderen Thema ist er so vorsichtig. Sechzehn Jahre nachdem er sich im ersten Band der *Modern Painters* bereits in drei Kapiteln mit Wolken beschäftigt hatte, widmet er ihnen im fünften und letzten Band noch einmal einen ganzen Abschnitt: »Of Cloud Beauty«.³ Ursprünglich als Turner-Apologie geplant, haben sich die *Modern Painters* da längst zu einer umfassenden Untersuchung von Fragen der Naturdarstellung verselbständigt – aus künstlerischer, vor allem aber auch aus naturwissenschaftlicher Perspektive.⁴ Über seine frühere bedenkenlose Zuversicht, über seine damalige Naivität kann er sich jetzt nur noch wundern. Nach zahllosen weiteren Beobachtungen in der Natur und eingehenden Analysen der Wolkenstrukturen auf den Bildern von Tizian, Tintoretto und Turner ist ihm das Phänomen nur rätselhafter geworden. Immer wieder betont er, es nicht zu verstehen, nichts sagen zu können, auf wertlose Mutmaßungen verzichten zu wollen. »I have learned, during

¹ John Ruskin, *Modern Painters* (6 Bände), Band IV: Part V, Of Mountain Beauty [1856], Aufl.: Popular Edition, London: G. Allen 1906, 60.

² John Ruskin, *Modern Painters* (6 Bände), Band V: Parts VI-IX, Of Leaf Beauty – Of Cloud Beauty – Of Ideas of Relation [1860], Aufl.: Popular Edition, London: G. Allen 1906, 134, Fußnote 2.

³ Zu Ruskins Beschäftigung mit Wolken siehe auch Robert Hewison / Ian Warrell / Stephen Wildman (Hg.), *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, London: Tate Gallery 2000, 265.

⁴ Der erste Band der *Modern Painters* erschien 1843. Auch in der Folge bleibt es zwar Ruskins Ziel, zu beweisen, dass Turner nicht nur der ›beste‹ zeitgenössische Maler sei, sondern auch seine Vorgänger wie Claude Lorrain übertrage. Doch treten andere Aspekte – z.B. die Frage, wie geologische oder meteorologische Phänomene darzustellen seien – in den Vordergrund; siehe dazu Robert Hewison, *John Ruskin: The Argument of the Eye*, London: Thames and Hudson 1976, 13-29; Werner Oechslin, »Ruskins ›Science of feeling‹: die Herausbildung einer ganzheitlichen Kunstauffassung aus Natur und Kunst, Kunstgeschichte und Religion«, in: Werner Oechslin (Hg.), *John Ruskin. Werk und Wirkung. Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 24.-27. August 2000*, Zürich u. Berlin: gta Verlag / Gebr. Mann 2002; Laurence Roussillon-Constanty, »In Sight of Mont Blanc: an Approach to Ruskin's Perception of the Mountain«, *Anglophonia* Jg. 23 (2008), 37-44.

the sixteen years, to say little where I said much, and to see difficulties where I saw none.«⁵ Irgendetwas mit Elektrizität müsse es zu tun haben, aber weiter möchte er sich nicht wagen. Der Erkenntnisfortschritt zwischen dem ersten und dem fünften Band liegt dann auch nicht in neuem Wissen über Wolken, sondern in der Fähigkeit, neue *Fragen* stellen zu können.⁶ Warum schweben Wolken, wenn sie doch aus kondensierter Luftfeuchtigkeit bestehen, die eigentlich zu Boden fallen müsste? Wie formieren sich Cumulus-Wolken, und welche Kraft hält sie zusammen? Und warum sind manche Bergspitzen hartnäckig von Wolken umgeben, und andere nie?

Während für viele seiner alpenbegeisterten Zeitgenossen Wolken zuallererst ein Problem darstellten – etwas, das die klare Sicht auf die Berge behinderte und das es nach Möglichkeit zu vermeiden galt – waren sie für Ruskin ein faszinierender Untersuchungsgegenstand. Für die Frage nach der Visualisierung von Bergen um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist Ruskins Beschäftigung mit Wolken deshalb so aufschlussreich, weil er sich bei der Darstellung von Wolken und Bergen mit sehr ähnlichen Schwierigkeiten konfrontiert sah. Nicht nur waren sie, wie die Geschichte John Newtons nahelegt, auf einige Distanz oftmals kaum voneinander zu unterscheiden. Beider Erscheinungsbild war zudem ständigen Veränderungen unterworfen, und beide waren, wenn auch in sehr unterschiedlichen zeitlichen Maßstäben, etwas Gewordenes und Vergängliches. Für Ruskin, der ja nicht nur ein großer Kunsttheoretiker war, sondern neben vielem anderen auch ein ambitionierter Geologe, bestand ein wichtiger erkenntnistheoretischer Zusammenhang zwischen Wolken und Bergen.⁷ Die Darstellungsmittel, die er für Wolken entwickelte, und die deren Dynamik gerecht werden sollte, war daher auch für seine Repräsentationen von Bergen höchst relevant.

⁵ Ruskin, *Modern Painters Bd. V*, 138.

⁶ »At present I see no use in troubling the reader or myself with conjectures which a year's progress in science might either effectively contradict or supersede. All that I want is, that we should have our questions ready to put clearly to the electricians when the electricians are ready to answer us.« Ebend., 127.

⁷ Ruskin veröffentlichte im Alter von fünfzehn Jahren seinen ersten geologischen Aufsatz, wurde früh Mitglied in der Geological Society und schrieb auch später immer wieder für Fachzeitschriften wie das *Geological Magazine*. Eine Auswahl seiner Aufsätze: John Ruskin, »Facts and Considerations on the Strata of Mont Blanc; and on some Instances of Twisted Strata observable in Switzerland; with Remarks thereon, by the Rev. W. B. Clarke«, *Magazine of Natural History* (1834), Heft 44, 644-655; John Ruskin, »On the Forms of the Stratified Alps of Savoy«, *Proceedings of the Royal Institution* Jg. IV (1863), 142-146; John Ruskin, »Notes on the Shape and Structure of some Parts of the Alps, with Reference to Denudation«, *The Geological Magazine* Jg. 2 (1865), Heft 2, 49-54. Zu Ruskin als Geologen siehe auch Anthony Lacy Gully, »Sermons in Stone: Ruskin and Geology«, in: Susan P. Casteras (Hg.), *John Ruskin and the Victorian eye*, New York: Harry N. Abrams / Phoenix Art Museum 1993, 158-183.



Abb. 1: John Ruskin, *Gewitterwolken, Aosta-Tal*, 1858. Aquarell auf Papier, 12,6 x 17,4 cm (Ruskin Library, Lancaster). Aus: Belli 2003, 343.

Ruskin hat in den Alpen Bilder gezeichnet und aquarelliert, auf denen der Zusammenhang von Wolken und Bergen sichtbar wird und die Grenze zwischen ihnen verschwimmt. Auf einem 1858 im Aostatal entstandenen Blatt (Abb. 1) – es ist die Zeit, in der er auch am fünften Band der *Modern Painters* arbeitet – ist auf der rechten Seite eine sich hoch auftürmende Wand zu sehen, die sowohl aus Gewitterwolken wie aus einer Bergflanke bestehen könnte – oder aus beidem. Nicht nur die Wolkenschichtung und ihre komplexe Beleuchtung im Abendlicht interessieren Ruskin dabei, sondern vor allem die Dynamik der Wolken. Fast hat man den Eindruck, ihnen bei ihrer Entstehung an der Bergflanke zusehen zu können. Mit blauer Farbe gesetzte, gegenläufige Wirbel auf der linken Bildseite deuten auf zirkulär sich bewegende, auf- und absteigende Luftmassen hin.⁸

Um die Wolken zu beschreiben, benutzt Ruskin in seinen Texten einige Begriffe aus der Terminologie, die seit Luke Howards Vortrag *On the Modifications of Clouds* vor der Londener Askesian Society im Dezember 1802 allgemein gebräuchlich waren, so etwa »cirrus« oder »cumulus«.⁹ Im Großen und Ganzen aber hält er sich doch an eine eigene

⁸ Der heutige Stand der Forschung ist, dass Wolken durch die Hebung und Abkühlung von Luftmassen an der windzugewandten Seite von Bergketten entstehen können. Siehe: Joachim Horn, »Wolkenklassifikation«, in: Bärbel Hedinger / Julia Berger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg)*, München: Hirmer 2004, 240-241.

⁹ Der Essay wurde 1803 im *Philosophical Magazine* erstabgedruckt. Meine Zitate beziehen sich auf die textgleiche, aber illustrierte dritte Ausgabe von 1865: Luke Howard, *Essay on the Modifications of Clouds* [1803], Aufl.: 3, London: John Churchill & Sons 1865. Zu Howard siehe Richard Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken*.

Klassifizierung, die die Wolken in die beiden Typen »massiv« und »gestreift« und nach ihrem Auftreten in drei verschiedenen Höhen der Atmosphäre einteilt.¹⁰ Was Ruskin allerdings vor allem von Howard unterscheidet, ist sein offener Skeptizismus in Bezug auf ein mögliches Verständnis der Formationsbedingungen von Wolken. Für Howard hatte die Beobachtbarkeit der Wolken gar nicht in Frage gestanden, und optimistisch hielt er schon auf der ersten Seite seines *Essays* fest, dass ihre Formen keineswegs »the sport of winds« wären, sondern im Gegenteil die deutlich sichtbaren Indikatoren allgemeiner Kausalgesetze, die in der Atmosphäre wirkten.¹¹ Der Vergleich, den er brachte, war aus der Physiognomie entlehnt: die Wolken wurden ihm zu einer Art »Antlitz des Himmels«, an dem sich der Zustand der Atmosphäre und ihre inneren Gesetzmäßigkeiten ablesen ließen.¹² Schon einige Zeilen weiter jedoch musste auch Howard eingestehen, dass die Form der Wolken tatsächlich jeden Moment variere, und dass mit seinem Begriff der »Modification« weniger die genaue Form als vielmehr die *Struktur* der Wolken gemeint sei.¹³ Das ist nun freilich ein sehr unscharfer Begriff, aber klar ist, dass *Struktur* und *Form* hier in einem wenn nicht Oppositions-, so doch zumindest Spannungsverhältnis stehen. Howard benutzt die Begriffe auch genau so, *Struktur* bezeichnet etwas (und hier folgt er der konventionellen Position), das der Wolke mehr wesentlich ist, während *Form* etwas Äußerliches bleibt, auf das man sich nicht immer verlassen kann. Aber weil sein Klassifikationssystem so auf die äußere Form angewiesen ist, bleibt deren Verhältnis zur Struktur ungeklärt. Mal wird der Form das Zufällige abgesprochen und auf die Physiognomie verwiesen, mal ist sie nur etwas Flüchtliges, wenig Aussagekräftiges. Festlegen will und kann sich Howard in diesem Punkt nicht.

Ruskin ist im Gegensatz dazu genau an diesen Widersprüchlichkeiten interessiert. Er zweifelt nicht an der Existenz von Gesetzmäßigkeiten, aber er hat schon Schwierigkeiten, die Wolken überhaupt als Objekte zu fassen. Sie erscheinen ihm zwangsläufig und bestimmt zu sein, »trotzig« gar – und gleichzeitig doch in höchstem Maße unwahrscheinlich.¹⁴ In

Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte, Frankfurt am Main: Insel 2001 sowie Rainer Guldin, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006.

¹⁰ »Massive« und »striated«; Ruskin, *Modern Painters Bd. V*, 121.

¹¹ Howard, *Essay on the Modifications of Clouds*, 1.

¹² Gerade dieser physiognomische Aspekt der Howard'schen Lehre hat Goethe besonders interessiert. Siehe dazu: Andreas Beyer, »Die "Physiognomie der Atmosphäre". Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen (Ausst.-Kat. Hamburg 2004)«, in: Bärbel Hedinger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, München: Hirmer 2004, 172-177.

¹³ Howard, *Essay on the Modifications of Clouds*, 2.

¹⁴ Ruskin, *Modern Painters Bd. V*, 138.

ihrem unklaren Verhältnis von Form und Struktur, in ihrer Widerständigkeit, in Bilder gefasst zu werden, erinnern sie ihn an Berge:

Mir ist es niemals gelungen, eine Cumulus zu zeichnen. Die Aufteilung ihrer Oberfläche ist unförmig und endlos, wie diejenige eines Berges; – scharf begrenzt, glanzvoll über alle Kraft der Farbe hinaus und flüchtig wie ein Traum. Sogar Turner hat niemals versucht, sie zu malen, sowenig wie die Schneefelder der Hochalpen.¹⁵

Der Abschnitt *Of Cloud Beauty* der *Modern Painters* ist durchsetzt mit solchen Vergleichen zwischen Wolken und Bergen. Ruskin spricht von der »stratification« der Wolken als handle es sich um Felsen, und verweist auf Holzstiche im Teilband *Of Mountain Beauty*, um die Entstehung von Wolkenstrukturen zu erläutern.¹⁶ Aus der gefährlichen Verwechslungsgefahr von Wolken und Gebirgen, die John Newton noch beinahe das Leben gekostet hätte, ist eine kraftvolle Metapher geworden, die da allerdings bereits eine lange Geschichte hat. Bis ins Altgriechische und Altindische (Vedische) geht die gemeinsame Etymologie von Wolke, Berg und Fels zurück.¹⁷ Aber wenn es uns bis heute leicht fällt, von »Wolkenbergen« zu sprechen, und somit den Wolken (wie Ruskin es tat) etwas Bergähnliches zuzugestehen, so ist der Umkehrschluss zunächst ungewohnt: Bergen scheint wenig Wolkenhaftes eigen zu sein. Und doch wirkt die Metapher von den Wolkenbergen auf die Berge zurück: Auch sie werden zugleich trotziger und unbestimmter, sie flüchten, entziehen sich dem Zugriff. Hier ist sich, wie Hans Blumenberg die eigentümliche Leistung der Metapher bestimmt hat, »der Geist in seinen Bildern selbst voraus«.¹⁸ So verwundert es vielleicht nur wenig, dass die metaphorische Verbindung von Felsen und Bergen besonders *in Bildern* seit dem späten 18. Jahrhundert offenbar immer selbstverständlicher wurde. Künstler wie Pierre-Henri de Valenciennes, Caspar Wolf oder Alexander Cozens malten und zeichneten Berglandschaften, in denen Wolken die Felsen überwölben, einhüllen, vor allem aber dynamisieren.¹⁹

¹⁵ »I have never succeeded in drawing a cumulus. Its divisions of surface are grotesque and endless, as those of a mountain; – perfectly defined, brilliant beyond all power of color, and transitory as a dream. Even Turner never attempted to paint them, any more than he did the snows of the high Alps.« Ebend., 137.

¹⁶ Ebend., 127.

¹⁷ Siehe Adalbert Kuhn, »Die sagen von der weissen frau«, *Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde* Jg. 3 (1855), 268-392, hier: 378; Adalbert Kuhn, *Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks. Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogermanen*, Berlin: Ferd. Dümmler 1859, 178.

¹⁸ Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 13.

¹⁹ Siehe die beiden Kataloge der fast zeitgleichen Ausstellungen in Hamburg und Aarau: Bärbel Hedinger / Julia Berger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg)*, München: Hirmer 2004; Stephan Kunz (Hg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels (Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau)*, München: Hirmer 2005.



Abb. 2: Alexander Cozens, *Vor dem Sturm*, um 1770. Öl auf Papier, 24,1 x 31,4 cm. Tate London. Aus: Hedinger / Berger 2004, 38.

Man kann etwa Cozens' Ölskizze *Vor der Sturm* (Abb. 2) als Versuch verstehen, die ständige Veränderung der Berge, ihre wechselnden Licht- und Schatteneffekte mit Hilfe der Wolken zu erfassen. Die Berge sind materiell von den Wolken deutlich unterschieden, aber sie verlieren etwas von ihrer Stabilität, und das, was auf dem Bild zu sehen ist, wird im nächsten Moment schon wieder ganz anders aussehen. Lange, bevor man die Berge als etwas verstand, das ständigen Transformationen ausgesetzt war und ist, das sich unendlich langsam aber stetig verändert, waren Künstler wie Cozens an dieser Dynamik interessiert: Die Berge zeigten sich zu jeder Jahres- und Tageszeit, bei jedem Wetter- und Beleuchtungswechsel, manchmal von Minute zu Minute anders.²⁰ So massiv und unveränderlich sie im Gegensatz zu den Wolken auch dazustehen schienen, als so schwer greifbar erwiesen sie sich, sobald man ein Bild von ihnen machen wollte. Cozens Bild (Abb. 2) macht das deutlich, indem es auf einen ganz bestimmten Moment verweist. Von der im Schatten liegenden Felswand im Vordergrund ist nur der Umriss erkennbar. Ihre Schwärze kontrastiert hart mit dem von Sonnenlicht beschienen Berg dahinter, bei dem die Felsstrukturen deutlich hervortreten. Doch die dunklen Wolken lassen erwarten, dass dies nur einen Augenblick lang währen

²⁰ Siehe Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920* (DuMont-Taschenbücher 227), Köln: DuMont 1989.

wird. Das Aussehen eines Berges wird – darin der Form der Wolke ähnlich – zu einem sehr flüchtigen Phänomen.

Wenn man die Schwierigkeiten, Bilder von Bergen zu machen, nachvollziehen will, lohnt es sich also, sich die Berge etwas wolkenhafter vorzustellen, als man das gemeinhin tut. Sie sind in gewissem Sinne wirklich flüchtig wie Wolken. Nicht nur, weil es schwierig ist, einen zufälligen Zustand, der vielleicht nur wenige Sekunden anhalten mag, zu fixieren, sondern weil dadurch mehr und mehr unklar wird, was denn die *eigentliche* Form eines Berges ist. Ein Studienblatt von Ruskin, das er 1844 im Berner Oberland angefertigt hat, zeigt dies besonders eindrücklich.

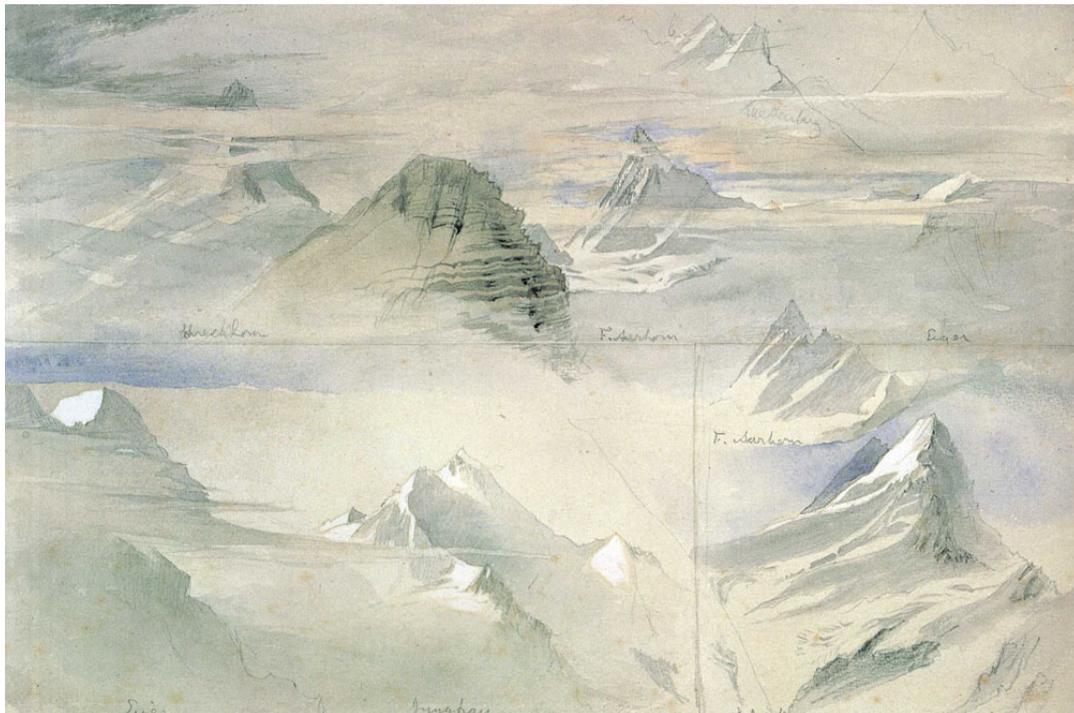


Abb. 3 John Ruskin, Gipfel im Berner Oberland, 1844.

Schreckhorn, Finsteraarhorn und Eiger erscheinen auf dieser Skizze (Abb. 3) gleich mehrfach, teilweise aus ähnlicher Perspektive, aber unter verschiedenen Bedingungen. Hätte Ruskin die Gipfel nicht namentlich bezeichnet, es wäre gar nicht so einfach, die jeweils selben zu identifizieren. Wenn man diese Art der Veränderlichkeit im Rahmen der Analogie von Berg und Wolke denkt, dann verliert sie etwas von ihrem störenden Charakter und wird mehr zu einer grundsätzlichen Eigenschaft der Berge. Dennoch ist jeder Produzent von Bildern mit dieser Eigenschaft konfrontiert und muss mit ihr umgehen. Zunehmend wird es schwierig, aus dem Kontinuum der Erscheinungen die eine, wahre Form herauszulösen – auch ein großer Teil von *Of Mountain Beauty* handelt von genau diesem Problem.

Zur raschen Dynamik, zum schnell veränderlichen Erscheinungsbild kam gegen Ende nun ein extrem langsamer Prozess hinzu, der Künstler wie Wissenschaftler gleichermaßen

faszinierte: die stetige, über unverstellbare Zeiträume sich ereignende Veränderung der Berge. James Hutton hatte in seiner *Theory of the Earth* von 1788 nicht nur das Alter der Erde von wenigen Tausend Jahren auf einen unvorstellbar langen Zeitraum erhöht, er hatte auch postuliert, dass man aus den gegenwärtig beobachtbaren Vorgängen auf die geologischen Prozesse der Vergangenheit schließen könne:

To sum up the argument, we are certain, that all the coasts of the present continents are wasted by the sea, and constantly wearing away upon the whole; but this operation is so extremely slow, that we cannot find a measure of the quantity in order to form an estimate.²¹

Schon wenige Jahre später fanden sich solche Vorstellungen in kunsttheoretischen Traktaten wieder, etwa in Pierre-Henri de Valenciennes zuerst 1800 erschienenen *Éléments de Perspective pratique*. Vor allem durch den Einfluss von Wasser würden die Berge, so Valenciennes, beständig zersetzt werden: »Ainsi les montagnes changent insensiblement de forme, et finiront peut-être par disparaître dans la suite des siècles.«²² Auch ein halbes Jahrhundert später stellt sich Ruskin, wie viele seiner Zeitgenossen, die Veränderungen solcherart als Ruinierung vor: »its history is a monotone of endurance and destruction.«²³ Doch das entscheidende Wort bei Valenciennes ist »insensiblement« – *unmerklich*. Die Prozesse laufen so langsam ab, dass sie kaum direkt beobachtet werden können. Sie sichtbar werden zu lassen, ist ein Grund dafür, überhaupt Bilder von Bergen zu machen – aber vielleicht auch die größte Herausforderung dabei, wie Ruskin in seiner Zeichenlehre *The Elements of Drawing* bemerkt:

Nichts unterscheidet große von unbedeutenden Menschen mehr, als dass sie immer, sei es im Leben oder in der Kunst, *wissen wie die Dinge ablaufen*. Der Dummkopf denkt, dass sie still stehen, und zeichnet sie alle unbeweglich; der weise Mann sieht die Veränderung oder das Veränderliche in ihnen, und zeichnet sie so –

²¹ James Hutton, »Theory of the Earth; or an Investigation of the Laws observable in the Composition, Dissolution, and Restoration of Land upon the Globe«, *Transactions of the Royal Society of Edinburgh* Jg. 1 (1788), Heft 2, 209-304, hier: 301. Das Konzept des »Aktualismus« wurde später von Charles Lyell in seinen *Principles of Geology* weiterentwickelt. Siehe dazu Martin J. S. Rudwick, *Worlds before Adam. The reconstruction of geohistory in the age of reform*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

²² Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de Perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, Aufl.: Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur, Paris: Aimé Payen 1820, 182 f.

²³ Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 177. Zu den Bergen als Ruinen siehe auch den Abschnitt über Viollet-le-Duc in diesem Kapitel.

das Tier in seiner Bewegung, den Baum in seinem Wachstum, die Wolke in ihrer Bahn, den Berg in seiner Erosion.²⁴

Zur *Entstehung* der Berge, dieser zentralen Frage der Geologie des 19. Jahrhunderts, äußert sich Ruskin in den *Modern Painters* kaum. Aus einigen Stellen in *Of Mountain Beauty* kann man schließen, dass er der um die Jahrhundertmitte weitverbreiteten katastrophistischen Theorie folgt, die besagt, dass die Berge das Ergebnis plötzlicher lokaler Erhebungen sind.²⁵ Aber viel mehr als eine heuristische Annahme ist das für Ruskin nicht – was ihn wirklich interessiert, sind die Erosionsprozesse. Dazu äußert sich Ruskin zwar sehr unterschiedlich – wie zu fast allem – aber in seinen Bildern zeigt sich das doch deutlich (Abb. 4).²⁶

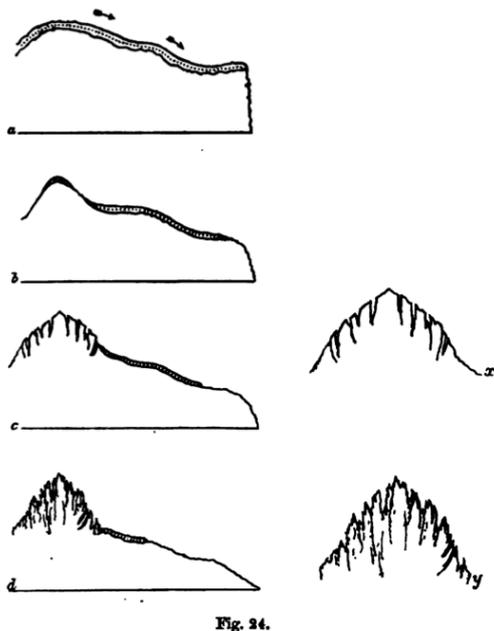


Fig. 24.

Abb. 4 Anhand solcher diagrammatischen Darstellungen erläutert Ruskin, wie die Berge zu ihrer heutigen Form gekommen sind: zunächst von Gletschern bedeckt (a) und abgetragen (b), werden die freiliegenden Teile dann durch atmosphärische Einflüsse – vor allem das Eindringen und Gefrieren von Wasser – in vertikale Schichten gebrochen (c und d). Ruskin 1906, 179, Fig. 24.

²⁴ »Nothing distinguishes great men from inferior men more than their always, whether in life or in art, *knowing the way things are going*. Your dunce thinks they are standing still, and draws them all fixed; your wise man sees the change or changing in them, and draws them so, — the animal in its motion, the tree in its growth, the cloud in its course, the mountain in its wearing away.« John Ruskin, *The Elements of Drawing*, London: Smith, Elder & Co. 1857, 121.

²⁵ Siehe z.B. Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 178. Fünfundzwanzig Jahre später, in *Deucalion*, hat er dazu eine dezidierte Meinung, kritisiert Lyells Aktualismus und stellt eine eigene Theorie der »drei Zeitalter« auf: John Ruskin, *Deucalion. Collected Studies of the Lapse of Waves, and Life of Stones*, Band I, Orpington: G. Allen 1879, 30. Zur Diskussion um Katastrophismus und Aktualismus in Bezug auf Gebirge Mott T. Greene, *Geology in the nineteenth century. Changing views of a changing world*, Ithaca: Cornell University Press 1982.

²⁶ Siehe auch Ruskin, *Deucalion*, 32.

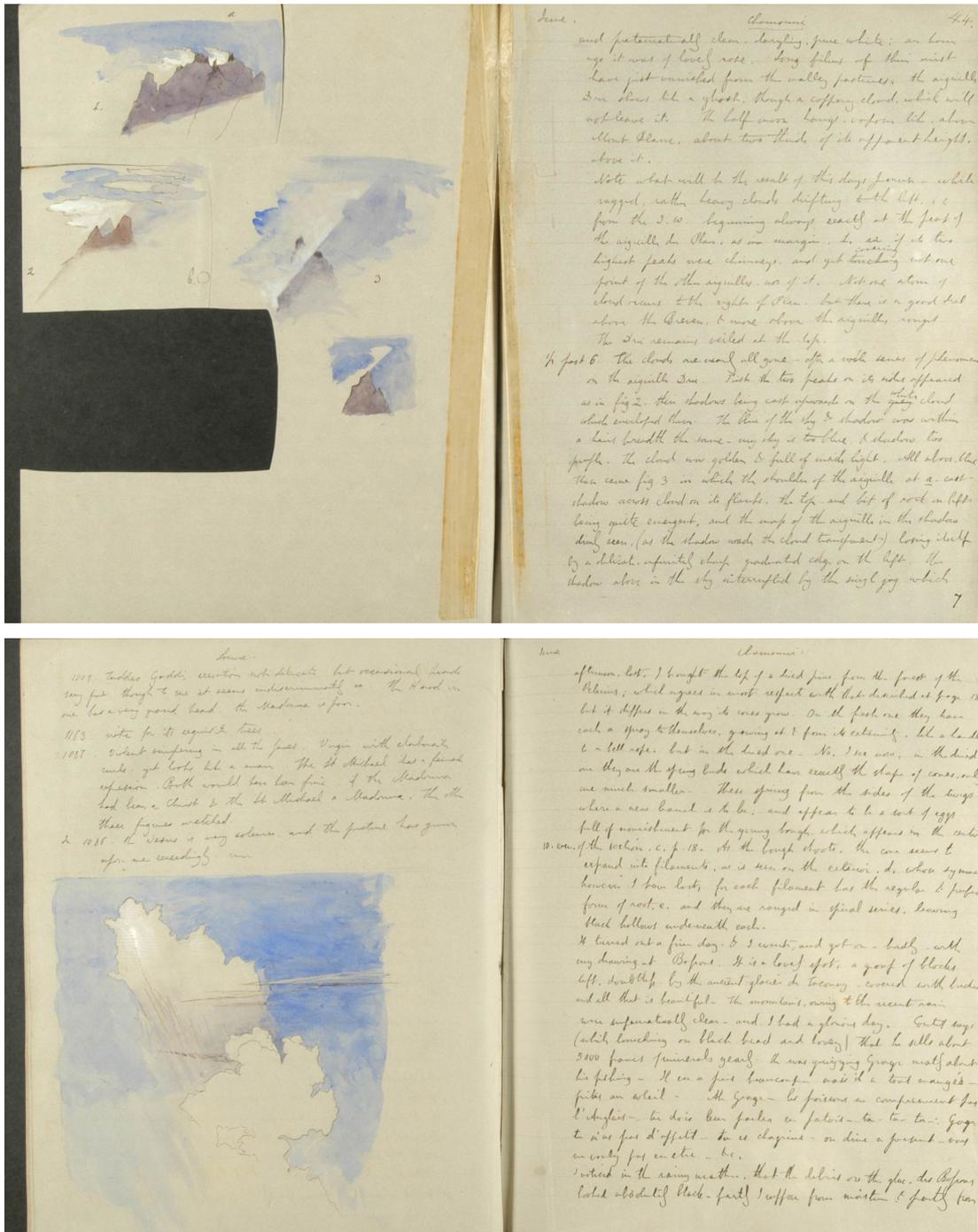


Abb. 5: John Ruskin, Wolkenskizzen, Tagebuch (Chamonix, Juni 1844). Ruskin Library, Lancaster. RF Ms4, p. 6-7 / p. 48-49.

Es geht darum, Formen zu finden, die das veränderliche Wesen der Berge sichtbar machen. Auch deshalb interessiert sich Ruskin so für die Wolken. Er ist ein fanatischer Wolkenbeobachter, ein »cloud-worshipper«, wie er selbst schreibt.²⁷ Für ihn sind Wolken und Berge zwei nicht zu trennende Phänomene. Während seiner Aufenthalte in Chamonix kann er die Wolken schon morgens aus dem Fenster seines Zimmers im Hôtel de l'Union

²⁷ Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 59.

betrachten, und seine Tagebücher aus der Zeit der Chamonix-Aufenthalte sind gefüllt mit Notizen und Skizzen von ihnen (Abb. 5).²⁸

Die Hauptschwierigkeit beim Wolkenzeichnen aber bleibt, dass Ruskin den Eindruck hat, die genauen Bedingungen ihrer Entstehung noch nicht verstanden zu haben. Nur soviel weiß er, dass es Wolken gibt, die in den Bergen – *an* Bergen, *durch* Berge – entstehen. Bereits im Tagebuch von 1844 hält er seine Beobachtungen in Skizzen fest und kommentiert sie (Abb. 5, oben):

[...] white sagged, rather heavy clouds drifting to the left, i.e. from the S.W. beginning always exactly at the first of the aiguilles du Plan, as in margin 1. as if its two highest peaks were chimneys and yet ~~touching~~ covering not one point of the other aiguilles, nor of it. Not one atom of cloud recurs to the right of Plan [...].²⁹

Wie die Alpen für die Geologen zum Archiv werden, weil hier die erdgeschichtlichen Prozesse gespeichert sind, so sind für den meteorologisch Interessierten die Prozesse der Wolkenbildung hier in besonders dramatischer und beschleunigter Form zu sehen. Und so werden auch für Ruskin die Berge zum Untersuchungsinstrument, mit dem sich Wolken »aus der Nähe und wahrhaftig« beobachten lassen.³⁰ Wie er mit diesen Wolken gekämpft hat, um sie aufs Papier zu bringen, das lässt sich an einigen seiner Zeichnungen direkt nachvollziehen.

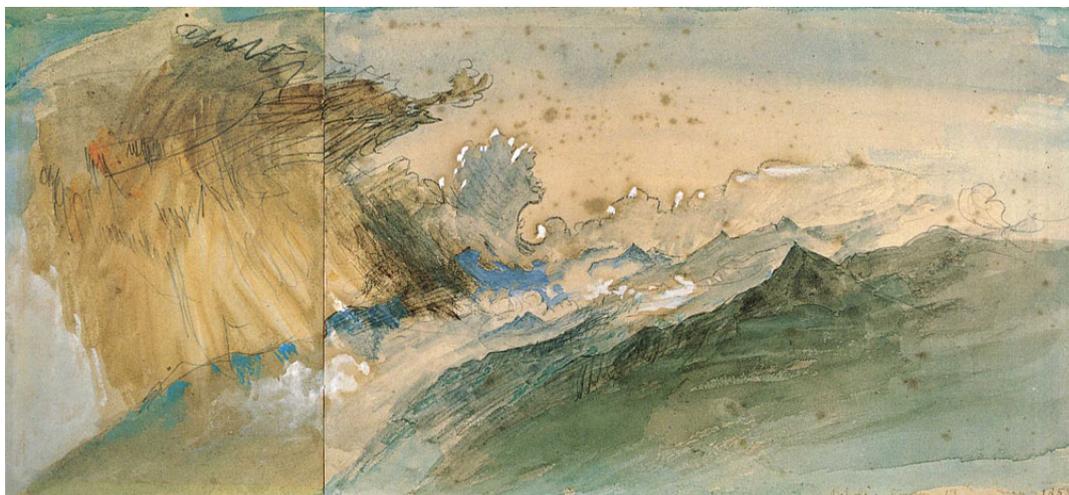


Abb. 6: John Ruskin, *Gewitterwolken, Moncenisio*, 1858. Bleistift, Aquarell und Tempera auf Papier, 15,3 x 32 cm (Ruskin Library, Lancaster). Aus: Belli 2003, 341.

Mit wilden Bleistiftstrichen hat Ruskin versucht, einer Regenwolke habhaft zu werden (Abb. 6). Die Linien wirken unentschieden, ob sie nun die äußere Begrenzung der mit

²⁸ Siehe dazu auch André Héland, *John Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, Chamonix: Édition Guérin 2005.

²⁹ John Ruskin, Tagebuch (Chamonix, Juni 1844). Ruskin Library, Lancaster. RF Ms4, p. 7

³⁰ Ruskin, *Modern Painters Bd. V*, 138.

hellbrauner Wasserfarbe gemalten Wolke oder deren inneren Aufbau bezeichnen, ob sie der Wolke eine definitive Form geben oder im Gegenteil gerade ihren ephemeren, durch ständige Veränderung gekennzeichneten Charakter betonen sollen. Fast panisch scheint er seinem eigenen Rat zu folgen, Wolken mit der größtmöglichen Geschwindigkeit zu skizzieren.³¹ »Die Wolken werden nicht warten, während wir ihre Aufhäufungen und Zerklüftungen abzeichnen.«³²

Die Schwierigkeiten des Wolkenzeichnens haben Ruskin viel beschäftigt. Dem Leser von *The Elements of Drawing* etwa empfiehlt er beinahe resigniert:

Konturiere sie häufig mit dem Zeichenstift, wenn Du sie hier und da erwischen kannst [...]. Oft wirst Du ratlos sein, wo der Umriss wirklich ist; und gezeichnet wird er immer hart und falsch aussehen, und sicherlich entweder zu rund oder zu eckig sein, so oft Du ihn auch abänderst [...].³³

Und bezogen auf die Stahlstiche in den *Modern Painters* heißt es gar kategorisch: »Keine Wolke kann gänzlich richtig mit dem Stichel gezeichnet werden.«³⁴ Und doch traut Ruskin gerade der Linie äußerst viel zu. Sie steht im Zentrum einer ganzen Epistemologie des Zeichnens, mit der den Dingen in ihrer Veränderlichkeit auf den Grund gegangen werden soll.³⁵ Es gehe darum, so schreibt er, die *leading and governing lines* der Dinge zu erfassen, denn:

Diese Hauptlinien drücken immer die vergangene Geschichte und die gegenwärtige Bewegung des Dinges aus. In einem Berg zeigen sie, erstens, wie er aufgebaut oder aufgeworfen wurde, und zweitens, wie er abgetragen wird und aus welcher Ecke die wildesten Stürme ihm zusetzen. [...] In einer Welle oder Wolke zeigen diese *leading lines* den Verlauf der Gezeiten und des Windes, und die Art des Wandels, den Wasser oder Wasserdampf in jedem Moment an ihrer Form erfahren.³⁶

³¹ Ruskin, *The Elements of Drawing*, 188.

³² »The clouds will not wait while we copy their heaps and clefts.« Ebend., 118.

³³ »Outline them often with the pen, as you can catch them here and there [...]. You will always find yourself at a loss to see where the outline really is; and when drawn it will always look hard and false, and will assuredly be either too round or too square, however often you alter it [...]. Ebend., 190 f.

³⁴ »Absolutely well no cloud can be drawn with the point.« Ruskin, *Modern Painters Bd. V*, 125, Anm. 1.

³⁵ Siehe dazu Ann Bermingham, *Learning to draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art*, New Haven: Yale University Press 2000, 243; Wolfgang Kemp, „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M.: Syndikat 1979.

³⁶ »These chief lines are always expressive of the past history and the present action of the thing. They show in a mountain, first, how it was build or heaped up; and secondly how it is being worn away, and from what quarter

Die *leading and governing lines* müssen nicht unbedingt die Umrisslinien der Dinge sein, immer aber sind sie charakteristisch für die Dinge. In der Schweben bleibt dabei, welchen Ort diese Linien eigentlich haben: Sind sie Eigenschaften der Dinge selbst, die vom Zeichner nur noch herausgearbeitet werden müssen? Oder existieren sie nur in der Zeichnung, sind also bereits das Produkt eines Erkenntnisprozesses? Ruskin lässt das in seinen Schriften, vielleicht absichtlich, meist offen. Seine Bilder aber sind viel eindeutiger: Oft genug sind die *leading and governing lines* erst das Ergebnis eines Übersetzungsprozesses, von einem Aquarell in einen Stahlstich und weiter in einen Holzstich beispielsweise, wie in *Of Cloud Beauty* anschaulich vorgeführt (Abb. 7). Ganz analog geht Ruskin auch bei Bergen vor, um die entscheidenden Linien zu finden.³⁷

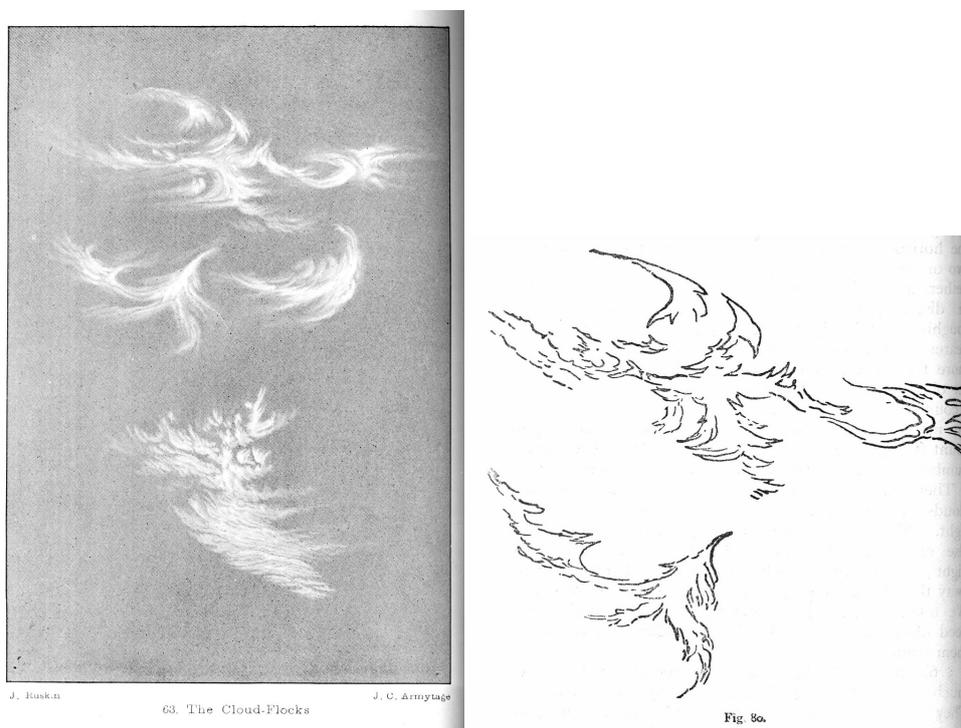


Abb. 7: John Ruskin, *The Cloud-Flocks*, Stahlstich nach einem Aquarell, daneben der nach diesem Stahlstich angefertigte Holzstich. In: *Of Cloud Beauty*, Ruskin 1906, 122 u. 124.

Von einigen Autoren ist auf die Analogie zwischen Bergen und Wellen bei Ruskin aufmerksam gemacht worden,³⁸ und tatsächlich spielt diese, auch in den späteren Schriften, eine entscheidende Rolle für sein Denken: etwa in *Deucalion*, das ja schon im Untertitel die Bewegung der Wellen mit dem Leben der Steine in Verbindung bringt.³⁹ Aber in den

the wildest storms strike it. [...] In a wave or cloud, these leading lines show the run of the tide and of the wind, and the sort of change which the water or vapour is at any moment enduring in its form [...].« Ruskin, *The Elements of Drawing*, 120.

³⁷ Siehe dazu meine demnächst erscheinende Dissertation.

³⁸ Siehe etwa John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press 1990, 3.

³⁹ Ruskin, *Deucalion*

Modern Painters ist die Analogie zur Wolke für Ruskin wichtiger, weil sie zu dem so grundlegenden ›Law of obscurity‹ führt. Was Ruskin nämlich in der zeitgenössischen Kunst beobachtet, ist eine *nineteenth-century cloudiness*, die – natürlich – nur Turner wirklich beherrscht: »Jede seiner Kompositionen ist offensichtlich von einer Freude daran regiert, die Dinge nur teilweise anstatt ganz zu sehen, und sie in Wolken und Nebel zu hüllen anstatt sie zu entschleiern.«⁴⁰ Was, so fragt er, spricht eigentlich für die Wolken? Zum einen schlicht, dass sie fast immer vorhanden seien – man müsse als Maler schon ein engstirniger Manierist sein, um sie dauerhaft zu vermeiden. Aber viel wichtiger ist, dass die Wolken Ruskin zur Metapher für einen ganz generellen visuellen Skeptizismus werden. Es gebe, so Ruskin, buchstäblich *keinen* Standort, von dem man aus wirklich klar sähe – und es könne einen solchen Standort auch gar nicht geben.⁴¹ Immer sehe man die Dinge nur teilweise, während sie größtenteils rätselhaft blieben. Im besten Falle könne man gerade so ausmachen, um was es sich überhaupt handele, mehr nicht. Ruskin wirft dem Leser ein imaginäres Buch auf einen imaginären Rasen: von einiger Entfernung betrachtet, kann man das aufgeschlagene Buch nicht einmal von einem danebenliegenden Taschentuch unterscheiden; geht man näher heran, erkennt man, dass es ein Buch ist; nähert man sich noch weiter, kann man Buchstaben erkennen, dann das Wasserzeichen im Papier (und verliert dabei das Buch aus den Augen) – »bis wir ein Mikroskop nehmen« und somit das Rätsel immer weiter verlagern. An jedem Punkt dieser Annäherung bleibt das Buch beständig rätselhaft, ist immer nur ein bestimmter Teil wahrnehmbar.⁴²

Ruskins Erwähnung des Mikroskops erinnert an den metaphysischen Schwindel, der schon die frühen Benutzer dieses Instruments im 17. Jahrhundert befiel. Als Naturforscher wie Robert Hooke und Antoni van Leeuwenhoek aufdeckten, dass es jenseits der mit dem bloßen Auge zu sehenden Welt noch eine ganze, bisher völlig unbekannte Welt gab, tat sich zwischen den Dingen und ihrer Wahrnehmung ein Abgrund auf (Abb. 8).⁴³

⁴⁰ Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 58.

⁴¹ Ebend., 60.

⁴² Ebend., 61.

⁴³ Robert Hooke, *Micrographia, or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses, with observations and inquiries thereupon*, London: Martyn and Allestry 1665. Leeuwenhoek entdeckte 1675 kleinste, für das Auge unsichtbare Lebewesen in Wasserschalen, die er einige Tage stehen gelassen hatte; siehe Antoni van Leeuwenhoek, »Observations, communicated to the Publisher by Mr. Antony van Leewenhoek, in a Dutch Letter of the 9th of Octob. 1676, here English'd: concerning little Animals by him bbserved in Rain-Well-Sea- and Snow-water; as also in water wherein Pepper had lain infused«, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* Jg. 12 (1677), 821-831.

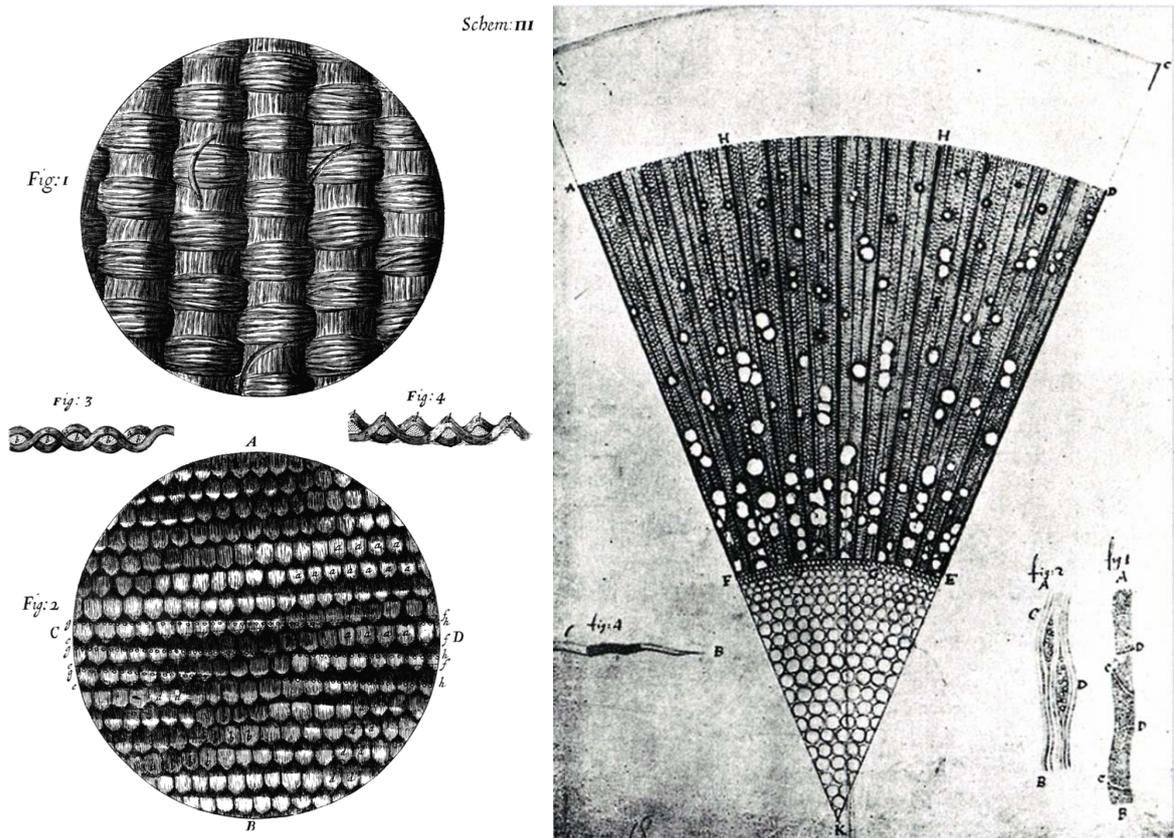


Abb. 8 Seide unter Robert Hookes Mikroskop. *Micrographia* (1665), Tafel III / A. v. Leeuwenhoek, Mikroskopischer Schnitt durch ein einjähriges Eschenholz, aus: http://de.wikipedia.org/wiki/Antoni_van_Leeuwenhoek

Das Mikroskop machte zwar bisher Unsichtbares sichtbar. Aber gleichzeitig führte es – wie auch das Fernrohr – buchstäblich vor Augen, dass den menschlichen Sinnen nur ein verschwindend kleiner Ausschnitt der Natur zugänglich war, während ihm der größte Teil immer entzogen blieb. Das bis dahin gültige frühneuzeitliche »Sichtbarkeitspostulat« (Blumenberg), welches besagte, dass grundsätzlich alles, was da war, auch zu sehen war, wurde damit hinfällig.⁴⁴ Bernard de Fontenelle fasste diese Erfahrung in seinen *Entretiens sur la pluralité des mondes* in der anschaulichen Formulierung zusammen, dass der Mensch gerade einmal die Tiere vom Elefanten bis zur Milbe wahrnehmen könne, im Kleinen aber ein ganzes weiteres Tierreich existiere, deren Elefant die Milbe sei:

Ein Baumblatt ist eine kleine Welt, von unsichtbaren Würmern bewohnt, denen es von einem unermesslichen Umfange scheint, die auf selbigem Berg' und Abgründe wahrnehmen.⁴⁵

⁴⁴ Siehe dazu Hans Blumenberg, »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit« [1965], in: Hans Blumenberg (Hg.), *Galileo Galilei: Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, 7-75.

⁴⁵ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Dialogen über die Mehrheit der Welten* [Entretiens sur la pluralité des mondes, Paris 1687], Berlin: Christian Friedrich Himgurg 1780, 173 f.

Doch wenn unser Gesichtssinn nur einen kleinen Teil der Wirklichkeit zu erfassen im Stande war, wie sollte man ihm da trauen? Naturerfahrung wurde zum Problem, wenn die realen Dinge und die menschliche Wahrnehmung von ihnen zu weit auseinander klafften.⁴⁶ Noch die mikroskopierenden Sinnesphysiologen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, allen voran Johannes Müller und Jan Evangelista Purkyně, beschäftigte das Verhältnis von Sinneseindrücken und ihren objektiven Ursachen.⁴⁷

Wenn Ruskin die Schriften der Physiologen kannte, so verlor er darüber kein Wort. Doch beschäftigten ihn zumindest ähnliche Fragen. Selbst vom metaphysischen Schwindel gepackt, dachte er über die Konsequenzen nach, die aus dem ›Law of Obscurity‹ für die Darstellung der Natur folgen. Er stellte fest, dass jedes Objekt verschiedene »Phasen« der Rätselhaftigkeit besitzt, und nur eine davon ist uns, wenn überhaupt, jeweils zugänglich.⁴⁸ (Wir können, um bei Fontenelles Beispiel zu bleiben, nicht gleichzeitig das Baumblatt sehen *und* die Welt, die es enthält.) Dass wir etwas sehen können, uns etwas zugänglich gemacht wird, bedeute immer gleichzeitig, dass unserer Wahrnehmung unendlich viel entzogen wird – und doch erahnbar bleibt. Das ist das »universal law of obscurity«, wie Ruskin es nennt, und es hat enorme Auswirkungen auf seine Theorie der Darstellung. Es bedeutet, dass eine *richtige* Darstellung in seinem Sinne nicht nur das wiedergeben muss, was man sieht, sondern auch all das, was man nicht sieht, was aber dennoch in den Dingen steckt. »As all subjects have a mystery in *them*, so all drawing must have a mystery in *it*.«⁴⁹ Darum sind die Präraphaeliten, darum ist Turner, so kann Ruskin nun argumentieren, den Claudes, Cuyps und Dughets so haushoch überlegen: ihre Bilder »suggerieren mehr als man sehen kann.«⁵⁰

⁴⁶ Vgl. dazu auch Kants grundlegende Unterscheidung von dem ›Ding an sich‹ und seiner ›Erscheinung‹.

⁴⁷ Jutta Schickore, *The microscope and the eye. A history of reflections, 1740-1870*, Chicago: University of Chicago Press 2007, 133-157. Zur Müller siehe auch Michael Hagner / Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Johannes Müller und die Philosophie*, Berlin: Akademie Verlag 1992.

⁴⁸ »Phases of mystery« – Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 61.

⁴⁹ Ebend., 65.

⁵⁰ Ebend., 63. Siehe dazu auch: George L. Hersey, »Ruskin as an optical thinker«, in: John Dixon Hunt / Faith M. Holland (Hg.), *The Ruskin Polygon. Essays on the imagination of John Ruskin*, Manchester: Manchester University Press 1982, 44-64.



Abb. 9 Caspar Wolf, *Die Teufelsbrücke bei Schöllenen*, 1777. Öl auf Leinwand, ca. 82 x 54 cm, Aargauer Kunsthau Aarau / J. M. W. Turner, *Teufelsbrücke am Gotthard-Pass*, 1803-1804. Öl auf Leinwand, ca. 77 x 63 cm, Kunsthau Zürich.

Was Ruskin damit meinen könnte, macht ein Vergleich zweier Gemälde des seit dem 18. Jahrhundert beliebten Motivs der »Teufelsbrücke« am Gotthard-Pass deutlich (Abb. 9).⁵¹ Auf Caspar Wolfs Bild von 1777 wirkt die Schlucht dramatisch eng und steil, ist aber in ihren Dimensionen überschaubar. Die Brücke über der tosenden Reuss macht zwar einen fragilen Eindruck – sie scheint so schmal zu sein, dass sie jeweils nur in einer Richtung begehbar ist –, doch der Weg, auf dem sich ihr von rechts ein Reiter und ein Fußgänger nähern, beginnt beinahe auf Flußniveau und macht die Höhe der Brücke über der Schlucht für den Betrachter des Bildes abschätzbar. Die hellen Wolken und ein Stück blauer Himmel sorgen für eine fast freundliche Stimmung – sie sind wie ein Vorgeschmack auf das mediterrane Klima, das die Reisenden auf der Südseite des Gotthard-Passes erwarten wird.

Turner hat für sein rund fünfundzwanzig Jahre später entstandenes Gemälde dagegen einen kleineren Ausschnitt gewählt. Der Blick nach oben aus der Schlucht wird von dunklen Wolken verhindert. Auch bei Turner gibt es am linken Bildrand zwei Figuren (hier sind es Soldaten), eine von ihnen beugt sich über die Brüstung und blickt nach unten in die Schlucht. Doch was er sieht, kann der Betrachter des Bildes nur erahnen: Der Abgrund

⁵¹ Zur Darstellungsgeschichte der Teufelsbrücke siehe Vittore Ceretti (Hg.), *Il ponte del diavolo. Artisti e letterati lungo la via del Gottardo*, Novara: Fondazione Enrico Monti 1998; Ruedi Gisler-Pfrunder, *Die Teufelsbrücke am St. Gotthard. Ein Kaleidoskop*, Altdorf: Gisler 2005.

reicht über den Bildrand hinaus. Turner »zeigt« also auf seinem Bild viel weniger als Wolf, aber er »suggeriert« damit viel mehr, weil der Abschluss der Schlucht nach unten und oben nicht abschätzbar ist. Die Wolken sorgen, indem sie der Szene am Gotthard etwas Rätselhaftes belassen, für eine (im Ruskinschen Sinne) »richtigere« Darstellung der Topografie.

Das ›Law of obscurity‹ enthält darüber hinaus – im Bildvergleich (Abb. 9) lässt sich das nachvollziehen – eine Theorie der Abstände. Danach setzt jede Distanz zu einem Objekt dieses, abhängig von seiner Beschaffenheit und Größe, in eine bestimmte »Phase der Rätselhaftigkeit«. Das bedeutet nichts anderes, als dass ein Objekt von verschiedenen Standpunkten aus nicht nur unterschiedlich aussieht, sondern tatsächlich unterschiedliche Dinge *ist*.⁵² Wenn man etwas Bestimmtes erkennen will, so muss man einen ganz bestimmten Abstand einnehmen. Auch das ist zunächst einmal aus Ruskins Beschäftigung mit Kunstwerken geboren. Seit der Anwendung der Zentralperspektive verlangt jedes Bild einen ganz bestimmten Betrachterstandpunkt, den sogenannten »Augenpunkt«. ⁵³ Und besonders in der Malerei Turners hängt die Frage, ob der Betrachter die Malfarbe oder das, was sie repräsentiert, sieht, wesentlich vom Abstand zum Gemälde ab – »hence the amazement and blank wonder of the public at some of the finest passages of Turner, which look like a mere meaningless and disorderly work of chance«. ⁵⁴ Doch die einzelnen Pinselstriche *müssten* aus der Nähe verwirrend, unverständlich, falsch erscheinen, so Ruskin. Nur durch solche »confusion« aus der Nähe könnten die Teile eines Gemäldes aus einem gewissen Abstand heraus ihre »wahren Relationen« zeigen. ⁵⁵

⁵² Das ist der Unterschied zu früheren Theorien, denen es um das Erscheinungsbild der Dinge von unterschiedlichen Standpunkten aus ging. Vgl. etwa Sulzers Eintrag zum »Gesichtspunkt«: »Eine Stadt oder ein Garten zeigt sich ganz anders, wenn man von einer nahen Höhe darauf herunter sieht als wenn man weit davon entfernt oder weniger hoch steht. *Also verändert der Gesichtspunkt die anscheinende Gestalt der Dinge*. Es kommt also bei Gemälden und Zeichnungen sehr viel darauf an, dass man für jede Szene einen vorteilhaften Gesichtspunkt annehme. Die schönste Landschaft könnte aus einem Gesichtspunkt gezeichnet werden, in dem sie ihre Schönheit verlöre.« Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (5 Bände), Band 2, Aufl.: 2, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1792, 404 [meine Hervorhebung].

⁵³ Zur Zentralperspektive und Augenpunkt siehe: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* Köln: DuMont 1985; Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Fink 2002; Samuel Y. Edgerton, *The mirror, the window, and the telescope. How Renaissance linear perspective changed our vision of the universe* Ithaca, NY: Cornell University Press 2009; Erwin Panofsky, »Die Perspektive als symbolische Form«, in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 4*, Leipzig: Teubner 1924/25, 258-330.

⁵⁴ Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 68. Zur »dualen Struktur« der Bildfarbe bei Turner siehe Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck 2001, 25-28.

⁵⁵ Zu den zeitgleichen Debatten in Frankreich über pastose Malerei siehe Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890* (Kunstwissenschaftliche Studien 135), München: Deutscher Kunstverlag 2007.

So wird Ordnung zu einer Funktion des Abstandes. Aber während das für Gemälde bedeutet, dass es einen *richtigen* Abstand gibt, ist dies für gewöhnliche Phänomene keineswegs so eindeutig. Da ist Ruskin noch weit entfernt von der fast etwas resigniert klingenden, aber deutlichen Aussage in seiner späteren Autobiographie, die Alpen seien eigentlich am besten von unten aus zu sehen.⁵⁶ Hier, in den *Modern Painters*, zitiert er dagegen den Glaziologen James Forbes (dessen Buch *Travels through the Alps* neben Saussures *Voyages* vorgeblich das einzige geologische Werk ist, dass er zu Rate gezogen habe⁵⁷), um die generelle Gültigkeit seines ›Law of obscurity‹ unter Beweis zu stellen. Forbes schreibt, dass man die Schmutzbänder auf Gletschern gar nicht wahrnehmen könne, wenn man auf den Gletschern selbst stehe. Nur von einer beträchtlichen Höhe aus, und zudem unter bestimmten Beleuchtungsbedingungen, seien diese überaus wichtigen Phänomene zu erkennen: »visible at a distance, but lost when we stand upon them.«⁵⁸

So gilt es, für jeden Gegenstand den richtigen Standpunkt auszuloten, oder vielmehr: die richtigen Standpunkte. Man könnte sagen, dass der ganze Band *Of Mountain Beauty* von der Suche nach diesen Standpunkten handelt. Und weil das ›Law of obscurity‹ besagt, dass es viele dieser Standpunkte gibt, und dass jeder von ihnen nur einen Teilaspekt des Gegenstandes sichtbar macht, braucht es viele und sehr unterschiedliche Bilder. Kein einzelnes Bild kann einen Gegenstand – etwa einen Berg oder einen Gletscher – angemessen darstellen. Darum umrundet er das Matterhorn und macht Bilder aus den verschiedensten Blickwinkeln. Darum wechseln sich in Ruskins Zeichnungen entfernte Überblicke mit den detailliertesten Felsstudien ab. Und genau darum vertraut Ruskin nicht nur der Zeichnung und seinen Fähigkeiten als Aquarellist, sondern lässt auch fotografieren – denn auch jede Bildtechnik produziert ihren eigenen Betrachterstandort und damit ihre eigenen Gegenstände.⁵⁹

Weil kein einzelnes Bild den ganzen Gegenstand darstellen soll und kann, besteht Ruskin so sehr auf der *obscurity*. Welches Potential für eine solche Rätselhaftigkeit hat er den fotografischen Bildern zugetraut? Man könnte annehmen, dass Ruskin gerade der

⁵⁶ »The Alps were, on the whole, best seen from below.« John Ruskin, *Praeterita*, S. 336, hier zitiert nach Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, 2.

⁵⁷ Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 180. Das zitierte Buch ist James D. Forbes, *Travels through the Alps of Savoy and other parts of the Pennine Chain with observations of the phenomena of glacier*, Edinburgh: Adam and Charles Black 1843.

⁵⁸ Zitiert nach Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 68.

⁵⁹ Ruskin hat nicht selbst daguerreotypiert, sondern das seinen Dienern John Hobbs und später Frederick Crawley überlassen. Siehe Stephen Wildman (Hg.), *Ruskin and the Daguerreotype*, Lancaster: Ruskin Library 2006.

Daguerreotypie mit ihrer messerscharfen Zeichnung jede *obscurity* abgesprochen hätte. Aber das ist durchaus nicht der Fall – im Gegenteil. Tatsächlich stellt er sich in den *Modern Painters* genau diese Frage und schreibt ganz nebenbei das vielleicht interessanteste, was bis dahin über die Fotografie geschrieben wurde. »Why is it«, lässt er seinen fiktiven Gesprächspartner fragen, »that a photograph always looks clear and sharp, – not at all like a Turner?« Und Ruskin antwortet:

Photographs never look entirely clear and sharp; but because clearness is supposed a merit in them, they are usually taken from very clear-marked and un-Turnerian subjects; and such results as are misty and faint, though often precisely those which contain the most subtle renderings of nature, are thrown away, and the clear ones are preserved. Those clear ones depend for much of their force on the faults of the process. Photography either exaggerates shadows, or loses detail in the lights, and, in many ways which I do not here pause to explain, misses certain of the utmost subtleties of natural *effect* (which are often the things Turner has chiefly aimed at), while it renders subtleties of the *form* which no human hand could achieve. But a delicately taken photograph of a truly Turnerian subject, is far more like Tuner in the drawing than it is to the work of any other artist.⁶⁰

Was die Fotografie ist, hängt mit anderen Worten von ihren Gebrauchsweisen ab. Klarheit und Schärfe ist für Ruskin keine unhintergehbare Eigenschaft von Fotografien, sondern eine Zuschreibung, die durch entsprechenden Gebrauch immer wieder bestätigt wird.⁶¹ Damit ist Ruskin seinen Zeitgenossen, die vor allem darüber streiten, ob die Fotografie eine Kunst sein könne oder nicht, weit voraus.⁶² Und er belässt es nicht bei der theoretischen Behauptung, sondern produziert auch die entsprechenden Bilder – wie die Daguerreotypie des *Mer de Glace* in der Nähe von Chamonix, die er seinen Diener Frederick Crawley, der Ruskin auf den Reisen begleitete und die Kamera nach seinen Anweisungen bediente, hat machen lassen (Abb. 10).

⁶⁰ Ruskin, *Modern Painters Bd. IV*, 65.

⁶¹ Erst in den 1960er Jahren wurde das Thema der Gebrauchsweisen der Fotografie durch Pierre Bourdieu und Luc Boltanski wieder aufgegriffen: Pierre Bourdieu / Luc Boltanski (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* Frankfurt a. M.: Europäische Verlags-Anstalt 1981.

⁶² Allerdings hat sich Ruskin dann später auch in die Diskussion über die Kunstwürdigkeit der Fotografie eingeschaltet; seine sehr wechselhaften Meinungen zur Fotografie werden nachvollzogen in: Michael Harvey, »Ruskin and Photography«, *Oxford Art Journal* Jg. 7 (1984), Heft 2, 25-33.



Abb. 10 Frederick Crawley, *Le Mer de Glace*, Daguerreotypie, ca. 1853. Ruskin Library Lancaster, RF DAG 75.

Ruskin hat für die Aufnahme dieses seit dem 18. Jahrhundert beliebten Reiseziels den Standort vom Montenvers gewählt.⁶³ Die von Forbes beschriebenen Schmutzstreifen sind von dieser erhöhten Position aus deutlich zu erkennen. Sie erlauben Rückschlüsse auf die Entstehung des Gletschers und seine Bewegung. Die den Gletscher umgebenden Berge aber verlieren sich in den tiefhängenden Wolken. Wie eine Gegenthese zu der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Meinung, dass es der Fotografie im Gegensatz zur Malerei an Atmosphäre mangle, weil sie Landschaften zu hart wiedergebe und keine Luftperspektive darstellen könne, wirkt dieses Bild.⁶⁴

Exemplarisch lassen sich hier noch einmal die erkenntnistheoretischen Implikationen des ›Law of obscurity‹ nachvollziehen. So, wie man entweder das Buch auf dem Rasen erkennen kann oder die Feinstruktur seines Papiers – aber nicht beides zugleich –, so gilt auch für den Gletscher, dass jeder Standort, jeder Abstand zu ihm eine andere Eigenschaft hervorbringt.

⁶³ Siehe Monika Wagner, »Das Gletschererlebnis«, in: Götz Großklaus / Ernst Oldemeyer (Hg.), *Natur als Gegenwart. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe: Loeper 1983, 235-264. Der Montenvers (1.913 m) ist bis heute der klassische Aussichtspunkt auf den (nun freilich sehr viel kleineren) Gletscher. Seit 1908 fährt eine Zahnradbahn von Chamonix aus dort hinauf.

⁶⁴ Zur mangelnden Atmosphäre von Fotografien siehe etwa den wahrscheinlich von Ernest Lacan verfassten Bericht: Anonym, »Foreign Science (From our Special Correspondent). Paris, 22nd August 1860«, *The Photographic News* Jg. 4 (1860), Heft 103, 199-201.

Die Daguerreotypie *Mer de Glace* hat sich weit genug entfernt, dass die einzelnen Eiskristalle unsichtbar geworden sind, und sie ist noch zu nah an ihrem Gegenstand, um die Lage des Gletschers im Gefüge des Mont-Blanc-Massivs erkennbar werden zu lassen. Nur so, indem sie vieles nicht darstellt, können die Schmutzstreifen auf dem Gletscher sichtbar werden. Und dennoch machen die Wolken im Hintergrund deutlich, dass da noch mehr vorhanden ist, was erschlossen werden will. Jedes einzelne Bild, sei es nun gemalt, gezeichnet oder fotografiert, kann somit nur eine Annäherung an den Gegenstand sein. Immer ist eine Vielzahl von Anläufen notwendig, um den so stabil wirkenden, aber letztlich doch so schwer greifbaren Bergen ein Bild abzurufen. »We never see anything clearly« – Ruskins so harsch klingendes Diktum ist keine Absage an die Möglichkeit von Erkenntnis, sondern seine Einsicht, dass auf Bildern vieles undeutlich bleiben *muss*, damit überhaupt etwas erkannt und gesehen werden kann. Indem er so die Grenzen der Erkenntnisleistung von Bildern aufzeigt, macht er sie zugleich zur Grundlage seiner Epistemologie.

Bibliographie

- Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* Köln: DuMont 1985
- Anonym, »Foreign Science (From our Special Correspondent). Paris, 22nd August 1860«, *The Photographic News* Jg. 4 (1860), Heft 103, 199-201
- Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920*, (DuMont-Taschenbücher 227), Köln: DuMont 1989
- Gabriella Belli (Hg.), *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, Ausst.-Kat. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Milano: Skira 2003
- Ann Bermingham, *Learning to draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art*, New Haven: Yale University Press 2000
- Andreas Beyer, »Die "Physiognomie der Atmosphäre". Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen (Ausst.-Kat. Hamburg 2004)«, in: Bärbel Hedinger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, München: Hirmer 2004, 172-177
- Hans Blumenberg, »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit« [1965], in: Hans Blumenberg (Hg.), *Galileo Galilei: Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, 7-75
- Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998
- Pierre Bourdieu / Luc Boltanski (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* Frankfurt a. M.: Europäische Verlags-Anstalt 1981
- Vittore Ceretti (Hg.), *Il ponte del diavolo. Artisti e letterati lungo la via del Gottardo*, Novara: Fondazione Enrico Monti 1998
- Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Fink 2002
- Samuel Y. Edgerton, *The mirror, the window, and the telescope. How Renaissance linear perspective changed our vision of the universe* Ithaca, NY: Cornell University Press 2009

- Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Dialogen über die Mehrheit der Welten* [Entretiens sur la pluralité des mondes, Paris 1687], Berlin: Christian Friedrich Himgurg 1780
- James D. Forbes, *Travels through the Alps of Savoy and other parts of the Pennine Chain with observations of the phenomena of glacier*, Edinburgh: Adam and Charles Black 1843
- Ruedi Gisler-Pfrunder, *Die Teufelsbrücke am St. Gotthard. Ein Kaleidoskop*, Altdorf: Gisler 2005
- Mott T. Greene, *Geology in the nineteenth century. Changing views of a changing world*, Ithaca: Cornell University Press 1982
- Rainer Guldin, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006
- Anthony Lacy Gully, »Sermons in Stone: Ruskin and Geology«, in: Susan P. Casteras (Hg.), *John Ruskin and the Victorian eye*, New York: Harry N. Abrams / Phoenix Art Museum 1993, 158-183
- Michael Hagner / Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Johannes Müller und die Philosophie*, Berlin: Akademie Verlag 1992
- Richard Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt am Main: Insel 2001
- Michael Harvey, »Ruskin and Photography«, *Oxford Art Journal* Jg. 7 (1984), Heft 2, 25-33
- John Hayman, *John Ruskin and Switzerland*, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press 1990
- Bärbel Hedinger / Julia Berger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg)*, München: Hirmer 2004
- André Hélard, *John Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, Chamonix: Édition Guérin 2005
- George L. Hersey, »Ruskin as an optical thinker«, in: John Dixon Hunt / Faith M. Holland (Hg.), *The Ruskin Polygon. Essays on the imagination of John Ruskin*, Manchester: Manchester University Press 1982, 44-64
- Robert Hewison, *John Ruskin: The Argument of the Eye*, London: Thames and Hudson 1976
- Robert Hewison / Ian Warrell / Stephen Wildman (Hg.), *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, London: Tate Gallery 2000
- Robert Hooke, *Micrographia, or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses, with observations and inquiries thereupon*, London: Martyn and Allestry 1665
- Joachim Horn, »Wolkenklassifikation«, in: Bärbel Hedinger / Julia Berger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg)*, München: Hirmer 2004, 240-241
- Luke Howard, *Essay on the Modifications of Clouds* [1803], Aufl.: 3, London: John Churchill & Sons 1865
- James Hutton, »Theory of the Earth; or an Investigation of the Laws observable in the Composition, Dissolution, and Restoration of Land upon the Globe«, *Transactions of the Royal Society of Edinburgh* Jg. 1 (1788), Heft 2, 209-304
- Wolfgang Kemp, »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.« *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M.: Syndikat 1979
- Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, (Kunstwissenschaftliche Studien 135), München: Deutscher Kunstverlag 2007
- Adalbert Kuhn, »Die sagen von der weissen frau«, *Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde* Jg. 3 (1855), 268-392
- Adalbert Kuhn, *Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks. Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogermanen*, Berlin: Ferd. Dümmler 1859
- Stephan Kunz (Hg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels (Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau)*, München: Hirmer 2005
- Antoni van Leeuwenhoek, »Observations, communicated to the Publisher by Mr. Antony van Leewenhoek, in a Dutch Letter of the 9th of Octob. 1676, here English'd: concerning little Animals

by him observed in Rain-Well-Sea- and Snow-water; as also in water wherein Pepper had lain infused«, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* Jg. 12 (1677), 821-831

Werner Oechslin, »Ruskins »Science of feeling«: die Herausbildung einer ganzheitlichen Kunstauffassung aus Natur und Kunst, Kunstgeschichte und Religion«, in: Werner Oechslin (Hg.), *John Ruskin. Werk und Wirkung. Internationales Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 24.-27. August 2000*, Zürich u. Berlin: gta Verlag / Gebr. Mann 2002

Erwin Panofsky, »Die Perspektive als symbolische Form«, in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 4*, Leipzig: Teubner 1924/25, 258-330

Laurence Roussillon-Constanty, »In Sight of Mont Blanc: an Approach to Ruskin's Perception of the Mountain«, *Anglophonia* Jg. 23 (2008), 37-44

Martin J. S. Rudwick, *Worlds before Adam. The reconstruction of geohistory in the age of reform*, Chicago: University of Chicago Press 2008

John Ruskin, »Facts and Considerations on the Strata of Mont Blanc; and on some Instances of Twisted Strata observable in Switzerland; with Remarks thereon, by the Rev. W. B. Clarke«, *Magazine of Natural History* (1834), Heft 44, 644-655

John Ruskin, *The Elements of Drawing*, London: Smith, Elder & Co. 1857

John Ruskin, »On the Forms of the Stratified Alps of Savoy«, *Proceedings of the Royal Institution* Jg. IV (1863), 142-146

John Ruskin, »Notes on the Shape and Structure of some Parts of the Alps, with Reference to Denudation«, *The Geological Magazine* Jg. 2 (1865), Heft 2, 49-54

John Ruskin, *Deucalion. Collected Studies of the Lapse of Waves, and Life of Stones*, Band I, Orpington: G. Allen 1879

John Ruskin, *Modern Painters* (6 Bände), Band V: Parts VI-IX, Of Leaf Beauty – Of Cloud Beauty – Of Ideas of Relation [1860], Aufl.: Popular Edition, London: G. Allen 1906

John Ruskin, *Modern Painters* (6 Bände), Band IV: Part V, Of Mountain Beauty [1856], Aufl.: Popular Edition, London: G. Allen 1906

Jutta Schickore, *The microscope and the eye. A history of reflections, 1740-1870*, Chicago: University of Chicago Press 2007

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (5 Bände), Band 2, Aufl.: 2, Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1792

Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de Perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, Aufl.: Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur, Paris: Aimé Payen 1820

Monika Wagner, »Das Gletschererlebnis«, in: Götz Großklaus / Ernst Oldemeyer (Hg.), *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe: Loeper 1983, 235-264

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck 2001

Stephen Wildman (Hg.), *Ruskin and the Daguerreotype*, Lancaster: Ruskin Library 2006