

Zeitschrift: Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaften beider Basel
Herausgeber: Naturforschende Gesellschaft Basel ; Naturforschende Gesellschaft Baselland
Band: 1 (1995)

Artikel: John Ruskin - Von der Phänomenologie zur künstlerischen Gestaltung und zur Sozialreform
Autor: Gut, Bernardo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-676623>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

John Ruskin – Von der Phänomenologie zur künstlerischen Gestaltung und zur Sozialreform

BERNARDO GUT

Abstract. John Ruskin (1819–1900), one of the most influential figures of the Victorian age, began his literary career as a geologist, soon gained reputation as an art critic, and is nowadays perhaps best known as a radical social reformer and renowned early environmentalist who strongly questioned the established scientific methodology of his time.

Ruskin's vast scope of activities were firmly founded on his belief that *analogous morphological laws* underlie the natural appearances, reign over the great manifestations of Mediæval art, and co-determine the production of gifted artists. These laws do not conform to the formal perfection of mechanistic devices; rather they represent an organic-dynamic, «imperfect» type of regularity. If an architect gives general instructions to his workers and allows them to introduce (modest) designs of their own, the resulting building (e.g. a cathedral) will probably be «imperfect», yet have acquired true nobility because the workmen themselves acted as thinking, inventive individuals, not as mere «slaves».

This deference to the dignity of every living being not only gave rise to Ruskin's environmental concern, in view of increasing pollution and degradation, but also led him to urge for radical social reforms which were always destined to foster the dignity of the individual and to promote the harmonious development of all his faculties.

Ruskin himself struggled to live up to his ideals. He spent generously on various educational schemes, and – convinced that a new scientific approach was badly needed in order to achieve a real insight into the characters of living beings, and thus encourage the efforts to save what still is left of Nature's beauty – thrived to delineate certain elements of such a «new methodology» which was to remain phenomenological, thereby including criteria of analogy, and to endorse a sense for beauty.

Zusammenfassung. John Ruskin (1819–1900) trat u.a. hervor als Geologe, Kunsthistoriker, Sozialreformer, Erzieher, Umweltschützer und Wissenschaftskritiker. Sein vielfältiges Wirken wird von der Grundhaltung getragen, wonach in den Naturerscheinungen, in den grossen Bauwerken des Mittelalters, in den Werken begnadeter Künstler *analoge Gestaltungsgesetze* wirken. Diese sind nicht mechanisch-schematischer, sondern organisch-lebendiger Art. Bauwerke, in denen der einzelne Bauarbeiter seine Dignität gewahrt hat, weil er seine Gestaltungsimpulse miteinfließen lassen konnte, sind «unvollkommen», aber haben Adel. Diesem Respekt für lebendige Eigenart entspringt Ruskins Sorge um die Naturvielfalt sowie sein Appell an den Einzelnen, seine Anlagen umfassend zu bilden. Hierzu gehört eine Denkweise, die phänomenologisch-künstlerisch die organisch-rhythmischen Prozesse aufzuklären vermag.

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt...
Lynkeus, Goethes Faust

I. Das Gleichnis der Pflanzenwelt

In seinem Buche *The Elements of Drawing* schrieb Ruskin 1857 einleitend: «...the chief aim and bent of the following system ist to obtain, first, a perfectly patient, and, to the utmost of the pupil's power, a delicate method of work, such as may ensure his seeing truly. For I am nearly convinced that, when once we see keenly enough, there is very little difficulty in drawing what we see; but, even supposing that this difficulty be still great, I believe that the sight is a more important thing than the drawing; and I would rather teach drawing than my pupils may learn to love Nature, than teach the looking at Nature that they may learn to draw.»¹ Was Ruskin anstrebte, war also, in anderen jene Fähigkeit reinen und ungetrübten Sehens entwickeln zu helfen, die er sich selbst von Kindheit auf angeeignet hatte.

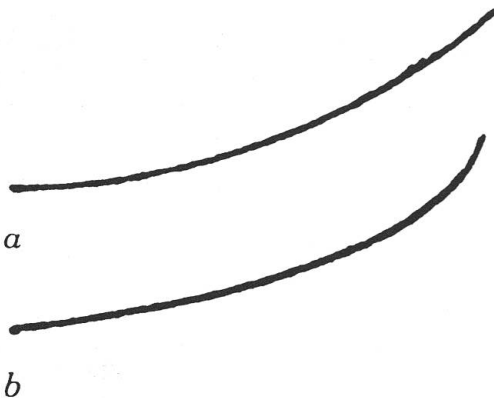


Abb. 1

Verfolgen wir an einem Beispiel, wie Ruskin vorgeht: Massgebend waren für ihn die Naturerscheinungen, und zwar solche, in denen ein Zugrundeliegendes variiert oder verändert wird bzw. sich selbst entwickelt oder verwandelt. Um derart Lebendiges sowohl zu erfassen als auch aus sich selbst heraus gestalten zu können, ist es notwendig, dass der Betrachtende ständig zwischen dem Beobachten und dem Entwerfen ab-

wechsle. Ähnlich wie es später Paul Klee in seinen Vorlesungen und Kursen hielt², setzte Ruskin an den Anfang einfachste Elemente, die er entweder den sich entwickelnden und wieder vergehenden Naturgestalten entnahm oder die er so wählte, dass er durch sie auf die lebendigen Naturwesen hindeuten konnte. So zeichnet er (Abb. 1) z.B. zwei Bögen (Kurven).

Abb. 1a nannte er eine *schlechte* Kurve, «weil sie Teil eines Kreises ist, und sie daher durchwegs monoton ist.»³ Abb. 1b hingegen hielt er für eine *gute* Kurve, weil sie fortwährend ihren Krümmungsradius (ihre Richtung) ändert. Kurven vom Typ *b* seien jene, die wir bei Zweigen, Blättern, Baumkronen antreffen.

Eine Kurve allein bringt uns noch nicht zu dem Eigenartigen der Gewächse. Wir müssen zu der als Achse gedachten Kurve sowohl Flächiges, d.h. Blattartiges, als auch Verzweigungen und die damit einhergehenden Subordinationen hinzunehmen. Wenn wir eine «gute Kurve» vom Typ *b* als Achse zugrundelegen und sie um Blattelemente ergänzen, so sieht das sofort lebendiger, organischer aus, als wenn man entsprechendes mit einer «schlechten Kurve» vom Typ *a* vornimmt (vgl. Abb. 2).

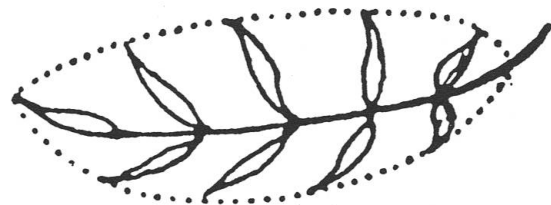


Abb. 2

Ruskin folgend, können wir sagen, dass die sich fortwährend wandelnde «gute Kurve» deshalb einen Ansatz für eine höhere Gestaltung abgibt, *weil* sie sich selbst metamorphosiert. Sobald jene Weiterentwicklung einsetzt, fördert sie weitere Gesetzmässigkeiten zutage: So sehen wir uns zum Beispiel genötigt – wollen wir ein überzeugendes Bild eines zusammengesetzten Blattes oder eines Zweiges erhalten –, die flächigen Elemente so anzuordnen, dass deren Spitzen Punkte eines einheitlichen Gesamtumrisses markieren. Jedes gefiederte Blatt – einer Esche, eines Vogelbeerbaumes – hat einen einheitlichen Gesamtumriss, worin die einzelnen Fiedern be-

stimmte Felder hervorheben; und jeder Zweig eines Baumes weist einen ruhigen Bogen auf, der sich über die Unterverzweigungen und Blätter erstreckt.

Betrachten wir ein einzelnes Blatt von handförmigem Umriss (Abb. 3), das sich in fünf Teilblätter gegliedert hat, so können wir weitere Gestaltungsmerkmale bemerken.

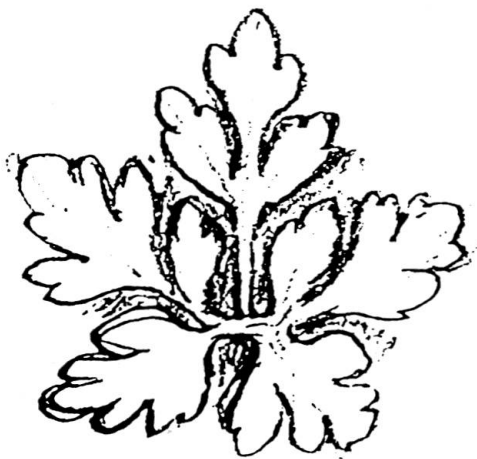


Abb. 3. A cranesbill leaf (Geranium, Storchenschnabel)

Die einzelnen Teile sind nicht so gestaltet, als ob sie allein für sich da wären, sondern sie erscheinen in überaus sprechender Weise asymmetrisch geformt, so nämlich, dass sie gegen das

proximale Ende zu einen ausladenden Bogen bilden, während sie distal verhalten bleiben, dadurch Raum aussparend und die Erscheinung des jeweils nächsten Spreitenlappens ermöglichend.

Gerade wenn wir den Wechsel zwischen dem ausladenden und dem verhaltenen Umrisstail uns vergegenwärtigen, sehen wir, wie das Blatt durch ein feines Zusammenspiel von Fördern und Gewähren ausgestaltet wird, was – anders ausgedrückt – einen Prozess wechselseitiger, fortschreitender *Kompensationen* darstellt. Daran zeigt sich der Rhythmus lebendigen Formbildens:

«Es soll sich regen, schaffend handeln,
Erst sich gestalten, dann verwandeln;
Nur scheinbar stehts Momente still.»⁴

Die vergleichsweise einfachen wie auch die komplexen, vielschichtigen Blattgebilde können nur dadurch entstehen, dass die daran beteiligten Formelemente sich sowohl behaupten, als auch wieder zurücknehmen. In diesem dynamischen Gleichgewicht sieht Ruskin gleichnishaft eine *moralische Qualität* verwirklicht: Die reichste, höchste Gestalt erlangen die Blätter dann, wenn jeder Teil sich zu manifestieren vermag, keiner die anderen unterdrückt.

Angelegt ist dies alles in unserer anfänglichen «guten Kurve», die – indem sie von ebenmässiger, eintöniger Perfektion «absieht» – für Wandel offenbleibt und so schrittweise neue Gestal-

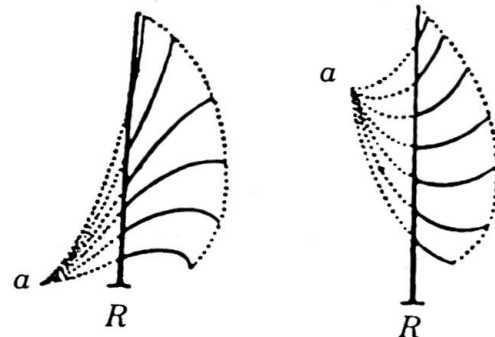
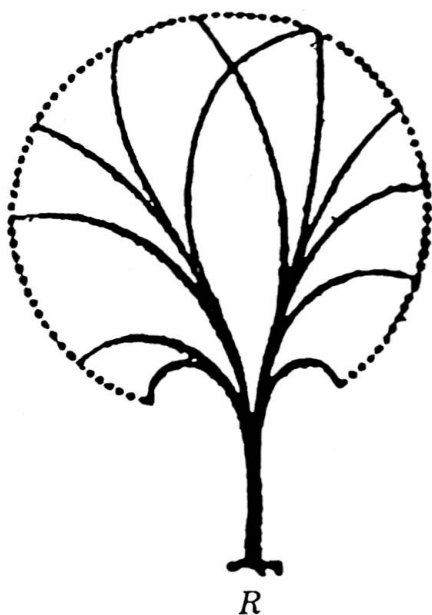


Abb. 4

ten gebiert, bzw. Nischen für neue Formen offenhält. Auf diesem Wege fortschreitend, gelangen wir über Blatt und Zweig zu den Bäumen, den bestimmenden Elementen der von uns Menschen bevorzugten, fruchtbaren Landschaft.

Sehen wir beispielsweise zu, wie aus unserem Bogenelement Stämme und Kronen unserer Bäume entstehen: So wenig die Bäume in den Himmel wachsen, so wenig verirren sich die Zweige in eine endlose Umgebung. Wie bei Blatt und einzelнем Zweig, so finden wir auch bei der Baumkrone als Ganzem, dass die Spitzen der Äste eine (wachsende) Hülle markieren, deren äussere Grenzlinie und innere Sphäre die Baumkrone als arttypisch kennzeichnen. Darüber hinaus verzweigen sich bei jedem Baum die axialen Elemente in gesetzmässiger Weise (Abb. 4).

Obwohl die Äste unregelmässig und in verschiedenen Winkeln der Hauptachse entspringen, lässt sich tendenziell sagen, dass sie immer weniger herabwippen, je höher sie vom Hauptachsensystem abzweigen. Erfasst man den arteigenen Duktus der Seitenachsen eines Baumes, so zeigt es sich, dass sie als Kurven aufgefasst werden können, die von einem bestimmten geometrischen Ort ausgehen. In Frage kommt zum Beispiel ein Kreis, den wir uns in Wurzelnähe oder im Bereich der Baumspitze denken können, wobei dessen Radius bald als eng, bald als weit anzunehmen ist. Ruskin legte Wert darauf, dass seine Schüler die von den Ästen gezeichneten Kurven als «gute Kurven» erkannten, d.h. als solche, deren Krümmungsradius sich fortwährend ändert, die wir nicht mit einfachen mechanischen Hilfsmitteln zeichnen können.

Ruskin ging es jedoch nicht darum, die ganze Vielfalt der Baumkronen systematisch aufzulisten, sondern er wollte das *Thema* freilegen und das Prinzip der daran ansetzenden Variationenreihe aufzeigen. Denn «... nothing distinguishes great men from inferior men more than their always, whether in life or in art, *knowing the ways things are going*». ⁵ Daher versucht Ruskin – am Beispiel der Verzweigungen innerhalb einer Baumkrone –, die uns begegnende äussere Komplexität so weit zu analysieren, bis wir die in ihr wirkende Grundgesetzmässigkeit erkennen, d.h. erschauen. Ruskin gelangt so zur Abbildung 5, wobei er bemerkt: «This I consider the perfect general type of tree structure, and it is curiously



Abb. 5

connected with certain forms of Greek, Byzantine, and Gothic ornamentation...»⁶ Damit sind wir an eine der für Ruskins Schriften und Vorträge so überaus bezeichnenden Stellen gelangt, an denen er von Naturbeobachtungen zu Phänomenen der Kunst überleitet – oder umgekehrt: von kunstgeschichtlichen Betrachtungen herkommend, zu ausgedehnten Naturschilderungen fortführt. In unserem Zusammenhang ist der Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen den Verzweigungen der Bäume und der Ornamentik der Gotik aufschlussreich, weil er uns zwanglos auf einen Aspekt im Denken Ruskins verweist, der für das Verständnis seines Wirkens von zentraler Bedeutung ist.

II. Die Elemente der Gotik

Von Kindheit an wollte Ruskin Geologe werden. Dieser Neigung und der darauf aufbauenden Offenheit für alles Werden, Vergehen und Verwandeln irdischer Gestalten blieb er sein langes Leben lang treu. Er beobachtete, studierte, sammelte und – vor allem – *skizzierte* mit nie erlahmender Empfänglichkeit alle Naturgestalten, die ihm auffielen – und die in der einen oder anderen Weise von Künstlern, die er schätzte, erwähnt, als Gleichnis verwendet, vielleicht auch nur beiläufig betrachtet worden waren. Ruskin war ein lernend Lehrender und ein lehrend Ler-

nender, beides jedoch nicht als eifriger Emporkömmling, sondern als selbstbewusster Aristokrat. Mit seinen *Elements of Drawing* wollte er den Laien die Augen öffnen, in ihnen Verständnis für die Naturformen und die grossen Kunstwerke öffnen, was, seiner Überzeugung nach, sich nur durch tätiges Handeln erreichen lässt. Der sich Übende lernt die Naturprozesse verstehen und schätzen und erwirbt sich so ein Organ für deren Schönheit. Aber so wenig er dadurch zu einem Naturschöpfer, zu einem waltenden Schöpfergott wird, ebenso wenig kann sogar der Fleissigste von Ruskins Schülern hoffen, nach erfolgreichem Durcharbeiten der *Elements of Drawing* sich zur Gilde der begnadeten Künstler zählen zu dürfen. Turner, der moderne Künstler für Ruskin, setzt den göttlichen Schöpfungsprozess fort; in ihm wirken die Gestaltungskräfte der Natur auf höherer Stufe weiter. Daher bedürfen Turners Werke einer Analyse, und sie müssen aufgeschlüsselt und auf ihre Themata und Gestaltungsprinzipien hin untersucht werden – wie die Naturwesen und die Landschaften selbst.

Als Ruskin mit 14 Jahren erstmals die damalige Schweiz besuchte, begann er Landschaften, Städte, Hütten, Felsen, Gletscher, Wolken, Bäume zu skizzieren und zu beschreiben – stets danach strebend, im scheinbar zueinander Disparaten das zusammenhängende geistige Band zu sehen. Und dieser Aneignungs- und Verarbeitungsprozess setzte sich mit jeder neuen Reise fort und nahm schier unfassbare Dimensionen an, als Ruskin einerseits das Mont Blanc-Massiv aufsuchte, andererseits italienischen Boden betrat: Pisa, Florenz, Rom, Padua und – vor allem – Venedig standen mit ihren vergehenden Schätzen alter Zeiten vor Ruskins Augen, und er setzte seine ganze Arbeitskraft dafür ein, die Gesetze des Entstehens, Blühens und Vergehens dieser grossen Kulturen zu vernehmen, sie klar zu fassen und uns, seinen Zeitgenossen und Nachfahren, die Augen zu öffnen und das Herz gewogen zu machen für das, was er als das wahrhaft Grosse empfand. *The Stones of Venice* (1851–1853) heisst eines seiner Werke. Aus Steinen erbaut, in Steinen erglänzt, zu Steinen zerfallen. Diese Elemente, Bau- und Mosaiksteine, sind durch Naturprozesse entstanden: Nur wer diese *im Prinzip* verstand und das Besondere eines jeden Steines erfasste, war letztlich fähig, die

Steine richtig zu behauen und zu Kunstwerken zusammenzufügen.

Nicht jedes Baumindividuum einer bestimmten Art – beispielsweise nicht jede Feld-Ulme – wird das Thema der betreffenden Krone und das Prinzip ihres Verzweigungssystems in denkbar klarer, grosszügiger und reichhaltiger Weise in die Erscheinung versetzen: Bald kann einem einzelnen Baum die innere Kraft mangeln, oder er stockt an einem ungeeigneten Standort, bald erlauben ihm widrige Konkurrenzverhältnisse nur einseitig zu wachsen, oder es setzen ihm Gewalteinwirkungen von aussen mächtig zu. So können zahlreiche Faktoren dazu beitragen, dass die äusserliche Ausprägung des innerlich Veranlagten sei es gefördert, sei es behindert wird.

Entsprechende Parameter liest Ruskin am Zustandekommen sinnlich erscheinender Menschenwerke ab. Nehmen wir als Beispiel die Errichtung einer Kathedrale: Vom Fassen des Gedankens, der *Theoria* oder Schau des zu erstellenden Bauwerks, bis zu dessen wahrnehmbarer Realisierung sind zahllose Schritte und Umsetzungen erforderlich, und kein Baumeister kann – er allein – jeden Stein brechen, sodann behauen, heben, an die bereits am richtigen Ort stehenden anpassen und die neuen und alten Elemente mit Mörtel zusammenfügen. So benötigt der Baumeister (wenn wir einmal von allen ökonomischen und politischen Faktoren absehen und uns nur auf den Bauvorgang selbst konzentrieren) zahlreiche Helfer, Meister des materiellen Bauens, ohne deren Arbeit alles lediglich Entwurf bliebe. An diesem Punkt stehen dem Architekten zwei Wege offen:

- a) Er befiehlt, dass die Steine genau so zu behauen seien, wie *er* es gezeichnet habe, geometrisch eindeutig, äusserlich exakt.
- b) Er gibt dem Handwerker den Bauauftrag im Sinne eines allgemeinen Hinweises und überlässt *ihm* die Ausführung der Details.

Im ersten Fall erhält man zwar «exakte» Linien, Kreise gleicher Krümmung, aber der Handwerker wird zu einem Sklaven degradiert. Das Ergebnis ist bestenfalls «... the expression of the mind of manhood by the hands of childhood».⁷

Ganz anders sieht das Resultat aus, wenn der Baumeister dem Handwerker gestattet, seine eigenen Gedanken in die Ausführung des Baugebildens einfließen zu lassen: Die Arbeit wird

äusserlich unexakt, aber die erscheinenden Formen sind Menschenwerk, nicht das Ergebnis von Sklavendienst. In Ruskins Sicht verleiht dies dem Bau den wahren Adel, dass in ihn – bis in alle Einzelheiten – die Gedankenarbeit jedes Ausführenden eingepreßt worden ist. Zwei Grundfehler sah Ruskin von der Renaissance an aufkommen:

(i) «... the first, that one man's thoughts can be, or ought to be, executed by another man's hands» – d.h. Zergliederung des einheitlichen Arbeitsprozesses.

(ii) «... the second, that manual labour is a degradation, when it is governed by intellect»⁸ – schematischer Vollzug der äusseren Arbeit.

Das Wesen der *Gotik*, so wie Ruskin den Ausdruck verstand, besteht gerade darin, dass die Handwerker denkend arbeiteten und eben dadurch solches in die Erscheinungswelt zu setzen vermochten, das dem Bewusstseins- und Erkenntnisstand ihres Zeitalters voll entsprochen hat: «It seems a fantastic paradox, but it is nevertheless a most important truth, that no architecture can be truly noble which is *not* imperfect.»⁹

Wir können uns natürlich fragen, ob es denn nicht zulässig sei, von jemandem zu fordern, er möge tiefe Einsichten gewinnen, sich hohe Ziele setzen, doch soll er dies alles in den Modalitäten des Sinnlich-Wahrnehmbaren auch präzise ausführen. Ruskins Antwort darauf lautet: Danach streben darf und soll jeder von uns; der Forderung zu genügen vermag jedoch nur der überragende Künstler, und dies nur in seinen wenigen Meisterwerken. *Wir* haben im Alltag, im Praktischen zu leben. Befinden wir uns dabei in der Rolle des Auftraggebers, so müssen wir *wählen*: Wollen wir äussere Genauigkeit, durch Sklavenhand verrichtet? Oder nehmen wir mit dem Unvollkommenen vorlieb, an dessen Feinausformung der Arbeitende mitgedacht hat – und das er sichtlich mit Vergnügen (mit Spass) hervorgebracht hat?

Ruskin war sich dessen bewusst, dass sowohl eine Villa von Palladio als auch ein industrielles Erzeugnis wie eine Dampfmaschine oder ein Webstuhl bestimmte, metrisch streng umschriebene Normen erfüllen müssen, so dass sie nicht anders gebaut bzw. hergestellt werden können, als indem jeder Handwerker die Ausführungs-

pläne peinlich genau befolgt. Dies bedeutet jedoch, dass der manuell Arbeitende seinen eigenen lebendigen Rhythmus durch den vorgeschriebenen mechanischen Takt ersetzt. Ruskin sah darin das schärfste Gegenbild zu dem, was er unter «Gotik» verstand und zu dessen Begriff *Gotik* er folgende herausragende Merkmale gezählt hat:

1. Savageness or Rudeness;
2. Changefulness or Love of Change;
3. Naturalism or Love of Nature;
4. Grotesqueness or Disturbed Imagination;
5. Rigidity or Obstinacy;
6. Redundance or Generosity.¹⁰

Gerade das erste Merkmal von Ruskins Begriff *Gotik* – *Savageness*, das Ungebändigte, Rohe und Ungeschlachte, das uns immer wieder an allem Mittelalterlichen, d.h. Gotischen ebenso anzieht wie abstösst, legte für Ruskin beredtes Zeugnis davon ab, dass Hohes und Niederes mächtig wirkten – und dadurch Echtem und Wahrem zur Erscheinung verhalfen. Die damit in der Gotik aufkeimende Kraft der Individualität, aus der heraus Gestalten wie Abälard und Heloise, Dante und Giotto wirkten, durchpulste auch die Handwerker, die in ihrer Tätigkeit Befriedigung und Würde fanden – dies immer in der idealisierten Sicht Ruskins. Dies hat Ruskin veranlasst, in seiner Zeit Sozialstrukturen zu ersinnen und ins Leben zu rufen, die unter den gewaltig veränderten Umständen wiederum zur Entwicklung und zur Wahrung der Dignität des Einzelnen beitragen.

Damit haben wir *eine* der Wurzeln von Ruskins Engagement für eine Sozialreform kennengelernt. Es sei nun ein weiterer Aspekt hervorgehoben.

III. Die Wurzeln des Wohlstandes

Ruskin kannte grosse Teile der Bibel auswendig, namentlich in der alten englischen Übertragung (*The King James Bible*, auch *Authorized Version*, 1611). Die Welt der Psalmen, die Sprüche Salomos sowie die zahlreichen Gleichnisse des Neuen Testaments waren ihm derart vertraut, dass ihm Zitate und Anspielungen wie von selbst in die Feder flossen. Sein selbstverständlicher, freier Umgang mit biblischen Bildern, mit der

klassischen Literatur des Altertums, des Mittelalters und Englands hat ihn oft dazu verleitet, für seine Schriften Titel zu wählen, die für den weniger Gebildeten schlicht unverständlich sind. Seinem sozialreformerischen Hauptwerk, beispielsweise, von dem er der Ansicht war, es sei das Beste, das er geschrieben habe¹¹, gab er den Titel *Unto this Last* (1862). Es handelt sich um ein Zitat aus dem im Evangelium nach Matthäus (Kap. 20,1–16) enthaltenen Gleichnis von dem Eigentümer eines Weinbergs und den Arbeitern, die er anheuert: Am frühen Morgen machte sich jener auf die Suche nach Tagelöhnern. Diejenigen, die er antraf, willigten ein, für einen Denar den Tag hindurch auf dem Weinberg zu arbeiten, und er sandte sie dorthin. Nach einigen Stunden suchte der Eigentümer weitere Tagelöhner, denen er sagte, er werde ihnen geben, was recht sei¹², und er wiederholte diese Anwerbungen mehrmals im Verlaufe des Tages. Noch *eine* Stunde vor Sonnenuntergang fand er Tagelöhner, die müssig herumstanden, weil niemand ihnen Arbeit angeboten hatte. Auch diese heuerte er an.

Als es dann Abend wurde, hiess der Eigentümer seinen Verwalter, zuerst jene entlohnen, denen er *zuletzt* Arbeit gegeben hatte, und er legte fest, dass jedem von ihnen je ein Denar gegeben werden sollte. Als sie dies sahen, freuten sich jene, die den ganzen Tag hindurch geschuftet hatten, denn sie rechneten sich aus, dass sie dementsprechend höher entlohnt würden. Aber auch sie erhielten nur je einen Denar. Und als die daraufhin murrten, erwiderte der Eigentümer einem unter ihnen: «Freund, ich tue dir nicht unrecht; hast du mir nicht für einen Denar zugestimmt? Nimm das Deine und gehe hin; ich aber will dem Letzten so viel geben wie dir¹³» (in der alten englischen Lesart: «I will give *unto this last*, even as unto thee»).

Dies ist einer der Angelpunkte Ruskins: Der Hausherr¹⁴ richtet jedem Tagelöhner das gleiche Gehalt aus, nicht, weil er beabsichtigte, den zuerst Gedingten *unterzubezahlen*, sondern weil alle Menschen die gleichen Grundbedürfnisse haben. Danach hat sich die Entlohnung zu richten. Nach Ruskin darf die Beziehung zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer nie eine solche der Übervorteilung – in die eine oder andere Richtung – sein, massgebend ist vielmehr das

Element der Gerechtigkeit: «... all labour ought to be paid by an invariable standard.»¹⁵

Ruskin war sich dessen bewusst, wie ungewöhnlich das war (und ist), was er gefordert hat. So schrieb er gleich daran anschliessend:

«'What!' the reader perhaps answers amazedly: 'pay good and bad workmen alike?' Certainly. ...»

Zu Ruskins Zeiten wurden die Ärzte für ihre Dienste ungefähr einheitlich, d.h. gleich entlohnt, und ebenso erhielten die Pfarrer für ihre Predigten den gleichen Lohn – dies alles unabhängig davon, ob die einen Pfuscher an Leib bzw. Seele, die anderen begnadete und erfolgreiche Therapeuten physischer bzw. psychischer Gebrechen waren. Ruskin hob hervor, dass der Unterschied zwischen guten und schlechten Ärzten und Seelsorgern wesentlich grösser und oft folgenreicher sei, als derjenige zwischen guten und schlechten Maurern oder Schreibern. Gleichwie jeder seinen Arzt und Seelsorger wählen könne, so soll er auch den ihm genehmen Maurer, Schreiner, Bäcker usw. sich aussuchen dürfen: «By all means, also, choose your bricklayer; that is the proper reward of the good workman, to be 'chosen'.»¹⁶

Wenn ich *vernünftige* Dienst- oder Verkaufsangebote anderer unterbiete, übe ich auf meine Zunftgenossen ungerechtfertigten Druck aus; wenn ich, von der anderen Seite aus gesehen, auf objektiv *nicht* gerechtfertigte, verlockende Ermässigungen eintrete, beute ich andere aus, ziehe – wie Ruskin betont – Vorteil aus deren Notlage.¹⁷ In beiden Fällen verhalte ich mich ungerecht, und ich begünstige das Aufkommen unsozialer Zustände und das Verharren in solchen Verhältnissen. Nur wenn generell gerechte Preise für brauchbare Waren verlangt und bezahlt werden und wir an dieser Gepflogenheit festhalten, bleibt die Dignität der Menschen gewahrt. Erst dann kann sich, folgen wir Ruskin, im Einzelnen das Vermögen regen, sich selbst Ziele zu setzen und autonom zu handeln. In einem derartigen Rechtszustand hat der Einzelne wieder Freude an der Arbeit, weiss sich als Person respektiert, kann – auch unter modernen Arbeitsverhältnissen – seine Überlegungen und Vorschläge in seine Erwerbstätigkeit einfließen lassen, was entscheidend dazu beiträgt, dass er sich für andere kulturelle Werte zugänglich erhält.

Ruskin sah durchaus, dass, was er als vorbildliche Merkmale mittelalterlicher Werkbetriebe herausgearbeitet hatte, stark idealisiert war, bzw. dass diese Charakterzüge als *Möglichkeiten* gelten konnten, die in den Sozialzusammenhängen des Mittelalters veranlagt gewesen sein mochten. So war er sich im klaren darüber, dass seine rückgewandte Sozialvision des Mittelalters nicht *tel quel* in die Moderne hinübergerettet, geschweige denn verwirklicht werden konnte. Aber es ging ihm darum, seine Zuhörer und Leser mit einem Bild zu konfrontieren und an sie zu appellieren, auf dass sie dazu beitrügen, Rahmenbedingungen zu errichten, die es jedem Arbeitenden ermöglichen sollten, die in ihm präsenten Talente zu wahren und seine Anlagen zu entwickeln. Damit zusammenhängend schlug Ruskin eine grosse Anzahl von Massnahmen vor, die sämtlich diesem Ziel verpflichtet waren – und er selber arbeitete hingebungsvoll, jedoch zu seinen Lebzeiten beinahe ohne durchschlagenden Erfolg und nur von wenigen unterstützt – an der *Impulsierung* des von ihm als notwendig Erachteten. Ich nenne einige Beispiele:

Ruskin forderte, dass:

- (i) staatliche Schulen und Berufsschulen zu errichten seien;¹⁸
- (ii) staatliche Werkstätten und Produktionsbetriebe zu gründen seien, die alle lebensnotwendigen Güter sowie die für die Ausübung sinnvoller (useful) Künste erforderlichen Geräte herstellen und auch zum Kauf anbieten sollten – wobei dies in freiem Wettbewerb mit Privatunternehmen zu geschehen hätte; denn mit diesen staatlichen Einrichtungen sollte ein Qualitätsmassstab gesetzt werden, «so that a man could be sure, if he chose to pay the Government price, that he got for his money bread that was bread, ale that was ale, and work that was work»¹⁹;
- (iii) für die Arbeitslosen staatliche Fortbildungseinrichtungen zur Verfügung stehen sollten, deren Besuch zu kombinieren sei mit einem Arbeitseinsatz, namentlich in Belangen, die der Allgemeinheit dienen²⁰;
- (iv) für die Alten, Gebrechlichen, Kranken Sozialwerke einzurichten seien, so dass diese Menschen ihr Leben in Anstand und Würde fortführen können.²¹

Des weiteren verlangte Ruskin, dass

- (v) die Arbeitszeit beschränkt werde²²;
- (vi) Kinderarbeit zu verbieten sei²³;
- (vii) die lebenswichtigen Güter in kleinen Portionen erhältlich sein müssten, damit die einzelnen Ausgaben überschaubar und klein gehalten werden könnten.²⁴

Ruskin selbst startete mehrere Aktionen, die beispielgebenden Charakter hatten und die daher ebenfalls als von ihm vorgeschlagene Massnahmen angesehen werden können:

- (viii) So bezahlte Ruskin in bestimmten Quartieren Londons Reinigungsarbeiten, hoffend, dass damit der Selbsthelfewille der Betroffenen geweckt werden könne²⁵;
- (ix) für die Gruben- und Minenarbeiter richtete er, als Alternative zu den damals ausschliesslich vorhandenen Bier- und Schnapsschenken, die ersten Teestuben ein²⁶.
- (x) Zu nennen ist hier, ferner, der massgebliche Einfluss, den Ruskin auf die Entwicklung von William Morris (1834–1896) ausübte, der – ganz im Sinne Ruskins – unter anderem nach Mitteln und Wegen suchte, um die Behausungen der Arbeiter zu schmücken; auf diesem Hintergrund entstanden beispielsweise die *Morris-Tapeten*.²⁷
- (xi) Eine herausragende Stellung unter allen Sozialexperimenten Ruskins nimmt zweifellos die Gründung der *Guild of St. George* ein (1871, zuerst «St. George's Fund» genannt). Als deren Ziele bestimmte er namentlich:
 - «1. To determine, and institute in practice, the wholesome laws of laborious (especially agricultural) life and economy, and to instruct first the agricultural, and, as opportunity may serve, other labourers or craftsmen, in such science, art, and literature as are conducive to good husbandry and craftsmanship.
 - 2. The acquisition by gift, purchase, or otherwise, of plots or tracts of land in different parts of Great Britain and Ireland.
 - 3. The acquisition by gift, purchase, or otherwise, and the erection of Schools, Museums. and other educational establishments, in different parts of Great Britain and Ireland.»²⁸

Im ganzen gesehen waren Ruskins Bestrebungen, vor allem die mit der *Guild of St. George* verfolgten Ziele, in äusserem, pragmatischem Sinne ein «generous failure»²⁹. Ruskin selbst sah dies ohne weiteres ein und schloss seinen Rechenschaftsbericht als «Master of the Guild», gegeben am 1. März 1884, mit der Bemerkung, sein «account» sei eine «not, I hope, unentertaining history of the *Don Quixote of Denmark Hill*».³⁰

Erfolg war allerdings einer Initiative beschieden, die Ruskin im Rahmen der *Guild* betreute, ja vorantrieb und auf deren Realisierung er seine ganze Energie verwandte – die Errichtung des *St. George's Museum* in Sheffield: Umfassend eine Bibliothek, geologisch-mineralogische und biologische Sammlungen, ferner Skulpturen, architektonische Skizzen, Gemälde sowie Manuskripte – wurde er das Muster einer überschaubaren, wegweisenden Volksbildungsstätte.³¹ Ruskin richtete, darüber hinaus, verschiedene weitere Sammlungen ein, und er spendete grosszügig aus seinen eigenen mineralogischen und kunsthistorischen Schätzen. Immer ging es ihm dabei um den didaktischen Aspekt; es war ihm wichtig, dass ein Museum, «for the purposes of study, ... should not contain too much. With a small amount to look at, they (die Schüler) would be able to give it better attention.»³²

In den skizzierten Zusammenhang gehört ebenfalls, dass Ruskin Reklame als etwas Schädliches ansah, weil sie die Produkte letztlich verteuere, und er ging in seinen späteren Jahren so weit, dass er seinem Verleger – George Allen, der während 30 Jahre als Stecher für Ruskin gearbeitet hatte, ehe er, auf dessen Anregung hin, einen Betrieb für das Setzen, Drucken und für den Detailverkauf von Ruskins Werken einrichtete – untersagte, für seine eigenen (Ruskins) Bücher zu werben oder Vergünstigungen für Grossabnehmer zu gewähren.³³

Hieran zeigt sich der asketische, strenge Zug, der Ruskins Denken und Handeln eigen ist. Auch wer der *Saint George's Guild* beitreten wollte, musste unter anderem versprechen, dass er bestrebt sein würde, sich gegenüber allen Menschen ehrlich und gerecht zu benehmen. Damit in Einklang befindlich, liegt allen Sozialmassnahmen und Vorschlägen Ruskins der Appell an den Einzelnen zugrunde: Wir alle sind dazu verpflichtet, den im weitesten Sinne Bedürftigen zu

helfen; aber es soll stets eine durch das Vorbild geadelte Hilfe zur Selbsthilfe sein. Nur der Einzelne selbst kann, indem er in einfachen, überschaubaren Verhältnissen lebt und sich um Gerechtigkeit bemüht, seinem eigenen Leben Sinn stiften. Ruskin befürchtete, seine Anregungen, Gedanken und praktisch durchgeführten Sozialexperimente könnten dahin führen, dass er als Wohltäter aufgefasst würde. Das suchte er zu vermeiden. Er verstand sich als *Erzieher*, und es war sein Ziel, die Menschen – wenn möglich – zu bessern. So appellierte er stets an den Einzelnen, den er aufklären wollte und zu ermuntern bestrebt war. Dies lässt sich an vielen inhaltlichen und methodischen Zügen seines Wirkens ablesen. Bezeichnend hierfür ist beispielsweise, dass er der – seiner Ansicht nach: einebnenden – *Trias Freiheit* (im Sinne gesetzloser Freizügigkeit), *Gleichheit* und *Brüderlichkeit* (in der Lesart von Kumpanhaftigkeit) die Dreiheit von *Arbeit*, *Gerechtigkeit* und *Mut* entgegengesetzt hat.³⁴ Die Parallele zu Gedanken, die V. Solov'ev in seiner *Kurzen Erzählung vom Antichrist* (1899–1900) entwickelt hat, ist überaus auffällig. Solov'ev charakterisiert darin den «Antichrist» als *Wohltäter* der Menschheit, während er von Christus aussagt, er sei als *Besserer* der Menschen aufgetreten.³⁵ Wenn ich recht sehe, war es für beide Denker unerträglich, ahnen bzw. immer deutlicher mitansehen zu müssen, dass das Errichten sozialer Sicherungen die davon Begünstigten wenig oder gar nicht anzuspornen vermag, ihre eigenen «höheren Anlagen» zu entwickeln.

Am 1. Januar 1871 begann Ruskin *Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain* herauszugeben, eine Art Briefzeitschrift, die ihn zum Alleinverfasser hatte und deren Hefte er bis zur Märznummer 1878 in monatlichen Abständen erscheinen lassen konnte. Ende Februar 1878 brach er zusammen. Nach dem krankheitsbedingten Unterbruch nahm Ruskin im März 1880 die Arbeit an *Fors* wieder auf, und die Hefte folgten aufeinander in unregelmässigen Intervallen, bis das riesige Unternehmen zu Weihnachten 1884 ausklang. *Fors*, so erläutert Ruskin den eigenartigen Namen der Zeitschrift, sei der beste Teil der drei guten englischen Wörter «force», «fortitude» und «fortune»: Mit «force» meine er das Vermögen,

gute Arbeit zu leisten; «fortitude» bedeute die Fähigkeit, notwendigen Schmerz zu tragen, «fortune» stehe für das unentrinnbare Schicksal des Menschen. Bezüglich *Clavigera* deutet Ruskin auf folgende Zusammenhänge hin: «clava» heisse Keule, «clavis» bedeute Schlüssel, «clavus» stehe für Nagel oder «a rudder»; und mit «gero», endlich, sagen wir im Lateinischen «ich trage». *Clavigera* heisse folglich Keulenträger oder Schlüssel- oder Nagelträger. Berücksichtige man all dies, so bedeute *Fors Clavigera*:

- a) Die Kraft des Keulenträgers, des Herkules, das heisst: der guten Tat;
- b) die Kraft des Schlüsselhalters, des Odysseus, in anderen Worten: der Geduld;
- c) die Kraft des Nagelträgers, das heisst: des Lykurgos oder des Gesetzes.³⁶

Ich glaube, dass uns bereits die Namensgebung und die damit einhergehende (notwendige) Erläuterung verraten, welch ungeheuren Anspruch Ruskin mit *Fors Clavigera* an sich selbst gestellt hat und wie er durch dieses Medium an die Leser zu appellieren gedachte. T. Hilton nennt *Fors Clavigera* «Ruskin's best and most extensive work»³⁷, ein Werk freilich, dem paradigmatisch die ganze Tragik von Ruskins Wirken inhäriert – in den schönen Worten Hiltons: «*Fors Clavigera* echoes a voice that found no response in those it most urgently addressed.»³⁸ Ruskin wollte in dieser Brieffolge – und er *musste* wohl auch – all das mitteilen bzw. sich von der Seele schreiben, was er im Verlaufe langer Jahre sich angeeignet hatte *und ihn nicht ruhen liess*. Indem er seine Leser aufklärte, bildete und aufrüttelte, verlieh er auch seiner Verzweiflung und seiner Beziehungsnot ergreifenden Ausdruck. In den vierzehn Jahren, die Ruskin an *Fors Clavigera* arbeitete, hat er insgesamt 96 Briefe oder «Betrachtungssträusse» – sit venia verbo – veröffentlicht, die vier stattliche Bände füllen. Ich möchte nachfolgend auf einen einzigen dieser «Briefe» auszugsweise zu sprechen kommen.

IV. Die drei materiellen und die drei immateriellen «nützlichen Dinge»

Dem fünften Brief aus *Fors Clavigera*, den er mit 1. Mai 1871 datierte, hat Ruskin einen Auszug aus dem Hohen Lied Salomos vorangestellt. Ich

führe die von Ruskin zitierte englische Version an und stelle ihr zur Seite die Übertragung ins Deutsche nach der Lesart der Zwingli-Bibel:

White-Thorn Blossom

«For lo, the winter is past,
The rain is over and gone,
The flowers appear on the earth,
The time of the singing of birds is come,
Arise, o my fair one, my dove,
And come.»³⁹

Sieh nur, der Winter ist dahin;
vorüber, fort ist der Regen.
Die Blumen erscheinen im Lande,
die Zeit des Singens ist da,
und das Gurren der Turteltaube hebt an,
Am Feigenbaum röten sich die Früchte,
die Reben blühen und duften -
auf, meine Freundin,
meine Schöne, und komm!⁴⁰

Wir sehen, dass Ruskin einige Verse wegliess, wodurch er das lyrische Element verdichtet und hervorgehoben hat. Nach diesem Zitat bemerkt Ruskin einleitend, dass er zu Recht gefragt worden sei, warum er zu den Arbeitern, den eigentlichen Adressaten seiner Briefe, über Dinge geschrieben hätte, die für sie schwierig zu verstehen seien – er hatte sich u.a. über produktive und unproduktive Arbeit, gerechte Löhne, Musse und das seiner Ansicht nach vorbildliche Leben des Richard Löwenherz ausgebreitet –, und er fügte hinzu:

«I have no fear but that you will one day understand all my poor words, – the saddest of them, perhaps, too well. But I have great fear that you may never come to understand these written above, which are part of a king's love-song, in one sweet May, of many long since gone.»⁴¹

Ruskin präziserte dann, dass er befürchte, sie – d.h. die Arbeiter bzw. ihre Nachfahren – könnten dahin kommen, seine Warnungen über Ausbeutung, Misswirtschaft und soziales Elend zwar zu begreifen, dass sie aber gar *nicht mehr wünschten, die Worte des königlichen Liebesliedes zu verstehen*. In diesem Zusammenhang entwickelt Ruskin den Gedanken, dass ein verbreitetes Verständnis für das Edle und Schöne nur zu

erreichen sei, wenn die dafür unabdingbaren *materiellen* und *immateriellen Bedingungen* erkannt, geschaffen und erhalten würden. Betrachten wir zunächst, was Ruskin als die *materiellen* Voraussetzungen eines gedeihlichen Lebens ansieht:

«There are three Material things, not only useful, but essential to Life. No one 'knows how to live' till he has got them.

These are, Pure Air, Water, and Earth.»⁴²

Daraufhin hat Ruskin dargelegt, was getan werden muss, damit wir wieder reine Luft atmen können, sauberes Wasser kosten dürfen und über fruchtbaren Boden verfügen. Diese drei materiellen Voraussetzungen eines erspriesslichen Lebens bedürfen der Ergänzung durch die drei *immateriellen* Fähigkeiten, die sich der Einzelne aneignen sollte:

«There are three Immaterial things, not only useful, but essential to Life. No one knows how to live till he has got them.

These are Admiration, Hope, and Love.

Admiration – the power of discerning and taking delight in what is beautiful in visible Form, and lovely in human Character: and, necessarily, striving to produce what is beautiful in form, and to become what is lovely in character.

Hope – the recognition, by true Foresight, of better things to be reached hereafter, whether by ourselves or others; necessarily issuing in the straightforward and undisappointable effort to advance, according to our proper power, the gaining of them.

Love, both of family and neighbour, faithful, and satisfied.»⁴³

Die drei «materiellen» Voraussetzungen eines gedeihlichen Lebens hängen mit den drei «immateriellen» Fähigkeiten eng zusammen: Je mehr ich darauf achte, dass reine Luft, sauberes Wasser und fruchtbarer Boden erhalten bleiben, bzw. mich dafür einsetze, dass diese Güter wiederhergestellt werden, um so eher werde ich befähigt sein, mich zu wundern, ethische Ziele zu setzen, Dignität zu wahren und zu geben. Und umgekehrt: Wer bestrebt ist, diese Fähigkeiten zu entwickeln, wird auf das Veröden der Umwelt und auf Ausbeutung aller Art empfindlich gestimmt – und müsste dadurch innerlich vorbereitet sein, jenen schädlichen Prozessen auch äusserlich entgegenzuwirken.

Aus dem Skizzierten dürfte auch zwanglos hervorgehen, dass es Ruskins Anliegen war, *einerseits* in den Arbeitern ein Verständnis für die grossen Werke der klassischen Kunstgattungen zu wecken; *andererseits* den Angehörigen der Elite Wert und Adel manueller Arbeit beizubringen. Für jene hielt er Vorträge über Kunst, und er gab ihnen Zeichenunterricht; diese liess er ebenfalls an der Fülle des von ihm Erarbeiteten teilnehmen, darüber hinaus hat er jedoch mit seinen Oxfordstudenten in situ eine ihm nützlich erscheinende Strasse gebaut.⁴⁴

V. Der Plage-Wind

Ruskin schätzte an Turner (1775–1851) dessen *Wahrhaftigkeit* (*truthfulness*). Dieselbe Tugend sprach er auch dem von ihm aufs höchste geschätzten Giorgione (1477/78–1510) zu. Nun gab es aber zur Zeit Giorgiones weder Dampfmaschinen noch damit zusammenhängende Fabrikbetriebe, also auch keine industrie- und technikbedingte Umweltverschmutzung. So durfte Giorgione, um wahrhaftig zu bleiben, in seinen Werken eine liebliche, beinahe paradiesische Natur auf die Leinwand bannen; entsprechende Verhältnisse waren dreihundert Jahre später nicht mehr gegeben, und so hat Turner in mehreren seiner grossen Bilder Landschaftstöne gemalt, in denen die zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Trübung der Elemente festgehalten ist – oder mindestens nachwirkt: «No Venetian ever draws anything foul; but Turner devoted picture after picture to the illustration of effects of dinginess (Schmutzigbraun), smoke, soot (Russ), dust, and dusty texture; old sides of boats, weedy roadside vegetation, dung-hills (Misthaufen), straw-yards, and all the soilings and stains of every common labour. – And more than this, he not only could endure, but enjoyed and looked for *litter* (Abfall, Kehrlicht), like Covent Garden wreck after the market.»⁴⁵

Hier sind wir an einem entscheidenden Punkt angelangt: Wie wir gesehen haben, war für Ruskin das Studium der Natur, namentlich der sich verändernden Erscheinungen, zumal der belebten Naturwesen, *das* Verfahren, durch welches wir unseren Sinn für Gestalt und Schönheit entwickeln können. Was naturnah wirkende Men-

schen gestalten, wenn sie den Boden urbar machen, die Wälder hegen, ihre gesamte Umgebung verändern, Bauten errichten – wie die alten Meister es getan haben –, *aber dabei stets die genannten drei materiellen Prinzipien respektieren*, bereichert die Landschaft, indem sie die naturgegebene Vielfalt sinnvoll erhöht. Ruskin war nicht der einzige, der im 19. Jahrhundert der kulturell, d.h. geschichtsdurchwirkten Landschaft gegenüber der «rohen», von menschlichem Wirken unberührten, den Vorzug gab. Ich erwähne nur George Inness (1825–1894), den wohl bedeutendsten amerikanischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts, der sich wie folgt geäußert hat:

«Some persons suppose that landscape has no power of communicating human sentiment. But this is a great mistake. The civilized landscape peculiarly can; and therefore I love it more and think it more worthy of reproduction than that which is savage and untamed. It is more significant. Every act of man, every thing of labor, effort, suffering, want, anxiety, necessity, love, marks itself wherever it has been.»⁴⁶

Sobald wir jedoch Luft und Wasser verpesten, die Erde veröden lassen und die natürliche und durch den Menschen sinngemäss fortentwickelte Landschaft zerstören, fehlen in der uns umgebenden Sinnenwelt die Vorbilder für Form und Schönheit. Ohne die drei wesentlichen «materiellen Dinge» wird es schwierig, vor allem in den Heranwachsenden den Sinn für Schönheit, Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit zu entwickeln. Ruskin war ein Augenmensch, und während seines langen Lebens liess er keinen Tag vergehen, ohne die Morgen- und die Abenddämmerung zu beobachten, und ungezählte Male skizzierte oder malte er rasch den Sonnenaufgang und den Sonnenuntergang. In seinem Buch *Modern Painters* (1843–1860) beschrieb er in aller nur wünschbaren Ausführlichkeit, wie Wolken entstehen, sich verändern, vergehen; welche Wolkenarten es gibt, wie sie das Licht brechen, für den Betrachter die Sonne färben, was sie für Wetter anzeigen, wie sie zu zeichnen seien.⁴⁷ Und in seinem Alterssitz, Brantwood bei Coniston, im Lake District, liess er eigens einen kleiner Erker anbauen, von dem aus er stundenlang das Spiel der Lichter, Farben und Wolken über Coniston Water und am «Old Man», dem Berg, der sich an

dem Brantwood gegenüber liegenden Ufer von Coniston Water erhebt, beobachten konnte.

Ich denke, dass wir dies alles in Betracht ziehen müssen, sollen wir das Entsetzen errahnen können, das Ruskin befallen haben muss, als er zweifelsfrei feststellen musste, dass die atmosphärischen Erscheinungen sich so zu verschlechtern begonnen hatten, dass wesentliche Phänomene hoher ästhetischer und semantischer Qualität, die ihm von früher Jugend an vertraut und lieb geworden waren, nur noch sporadisch auftraten und von anderen, ihm bislang nicht bekannt gewesenen Erscheinungen widerlicher Natur immer auffallender verdrängt wurden. Diese letzteren atmosphärischen Vorgänge hat Ruskin erstmals am 1. Mai 1869 in Vevey beobachtet⁴⁸ – und danach immer wieder und immer häufiger. Er bezeichnete die betreffenden Erscheinungen als *The Plague-Cloud* oder *Plague-Wind* oder *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century*, und er schrieb darüber in *Fors Clavigera* (Letter VIII, 1871) und hielt dazu an seinem 65. Geburtstag, dem 4. Februar 1884, an der London Institution einen ausführlichen Vortrag⁴⁹. Ruskin hob darin sechs Kennzeichen dieses «Plage-Windes» hervor:

1. Es sei ein Wind oder Luftzug der Dunkelheit; wo die betreffenden Wolken auftreten, gebe es keine heiteren Lücken; die Plage-Wolken seien immer dreckig (filthy), und sie würden unter keiner Bedingung in blauer Farbe erscheinen.⁵⁰

2. Der Plage-Wind habe eine bösartige Qualität (malignant quality), die nicht gebunden sei an eine bestimmte Himmelsrichtung, allerdings wehe er bevorzugterweise aus Südwesten.⁵¹

3. Der Plage-Wind wehe nicht gleichmässig, sondern stossweise (tremulously), so dass die Äste der Bäume erzittern.⁵²

4. Auch in grösseren Zeitintervallen zeige der Plage-Wind ein eigenartiges, intermittierendes Verhalten: Er könne plötzlich für eine halbe Stunde aufhören, worauf sich der Himmel öffne; er könne aber auch tage- und wochenlang wehen.⁵³

5. Der Plage-Wind intensiviere, aber degradiere zugleich die gewöhnlichen Gewitterstürme; diese würden dreckig (filthy) und vermöchten nicht mehr, die Atmosphäre zu reinigen.⁵⁴

6. Für Ruskin entscheidend: «And now I come to the most important sign of the plague-wind and the plague-cloud; that in bringing on their peculiar darkness, they *blanch* the sun instead of reddening it.»⁵⁵ Das heisst, dass wir durch die Plage-Wolken hindurch die Sonne nicht mehr gerötet, sondern in einem fahlen Weiss und konturlos sehen.

Zu seiner Zeit wurde Ruskin wegen seiner düsteren Ausführungen belächelt und verspottet; doch wissen wir heute, dass er richtig gesehen hat.⁵⁶ Er konnte die Phänomene festhalten und klar beschreiben, aber er bemerkte zugleich: «Ich würde ... viel dafür geben, wenn man mir sagen könnte, woher dieser bittere Wind kommt und woraus er besteht.»⁵⁷ Erschüttert hat ihn noch besonders, dass er am 11. September 1882 ansehen musste, wie Plage-Wolken sogar seinen geliebten Mont Blanc umdüsterten.⁵⁸

VI. Die Neue Wissenschaft

Dass die geschilderte Degradation der Naturphänomene sich ereignen konnte, hatte für Ruskin nicht nur damit zu tun, dass wir Menschen irregeleitete, von Raffgier besessene Egoisten sind, die leider gelernt haben, ungeheure physikalische und chemische Kräfte zu entfesseln. Ruskin glaubte noch eine tiefere Ursache des Ungemachs freilegen zu können, nämlich, dass wir bisher nur ein Erkenntnis-Instrumentarium entwickelt haben, welches dem Leblosen und Toten angemessen ist, nicht jedoch dem Organisch-Lebendigen. Unsere Wissenschaft sei ein *savoir-mourir*, wessen wir jedoch bedürften, sei ein *savoir-vivre*.⁵⁹ So bemerkt er in einem berühmten Passus der Vorlesung über die «Storm-Cloud»:

«Take the very top and centre of scientific interpretation by the greatest of its masters: Newton explained to you – or at least was once supposed to have explained – why an apple fell; but he never thought of explaining the exactly correlative, but infinitely more difficult question, how the apple got up there!»⁶⁰

Ruskin war sich dessen bewusst, dass es ihm nicht mehr gegönnt sein würde, eine derartige Wissenschaft voll zu entwickeln – mit deren Hilfe wir zu erklären vermöchten, «wie der Ap-

fel auf den Baum kommt». Aber er sammelte Beobachtung um Beobachtung, skizzierte und studierte unermüdlich, und so hat er eine Fülle von Hinweisen und mehr oder weniger ausgearbeiteten Fragmenten hinterlassen, aus denen hervorgeht, wie er diese zu schaffende Wissenschaft sich vorstellte, wie er seine Ahnungen zu konkretisieren suchte. Wie er bei den *Elements of Drawing* vorging, habe ich an einem Beispiel erläutert. Es kann als *pars pro toto* dienen, doch möchte ich hier, ohne mich in Details zu verlieren, das in Kapitel 1 Gesagte noch durch einen *allgemeinen Hinweis* und ein *Beispiel* aus den späteren Jahren ergänzen:

Grundsätzlich vertraute sich Ruskin der *phänomenologischen Methode* an, scheute dabei aber nicht davor zurück, ihm gegebene Wahrnehmungen *eines* Sachgebietes mit *analogen* Beobachtungen aus anderen Gegenstandsfeldern zu konfrontieren. Er beschritt dadurch eine hermeneutische Spirale, und er hoffte darauf, dass die analogen Beobachtungen in den verschiedenen Erfahrungsbereichen einander wechselseitig, aber in einer für den Erkenntnisgewinn fortschreitenden Weise ergänzen würden. Dies als allgemeiner Hinweis. Als erläuterndes Beispiel diene ein kurzer Passus aus Ruskins Vorlesung über die Flügelgestalt und den Flug des Mauerseglers (*Apus apus*), der englisch Swift oder Footless Swallow heisst und den Ruskin als «the most perfect of the (swallow-) species»⁶¹ ansah (wobei er, was heute nicht mehr getan wird, die Segler zu den Schwalben rechnete). Um nun die Flügelgestalt des Mauerseglers zu erklären, geht Ruskin vom Lateinersegel der Mittelmeervölker aus, und er schreibt:

«I draw it rudely in outline, as it would be set for a side-wind on the boat you probably know best, – the boat of burden on the Lake of Geneva (vgl. Abb. 6), not confusing the drawing by adding the mast, which, you know, rakes a little, carrying the yard across it (a). Then, with your permission, I will load my boat thus, with a few casks of Vevey vintage – and, to keep them cool, we will put an awning over them, so (b). Next, as we are classical scholars, instead of this rustic stern of the boat, meant only to run easily on a flat shore, we will give it an Attic Embolon (c)⁶². (We have no business, indeed, yet, to put an Embolon on a boat of burden, but I hope some day

to see all our ships of war loaded with bread and wine, instead of artillery.) Then I shade the entire form (c); and, lastly, reflect it in the water (d) – and you have seen something like that before, besides a boat, haven't you? There is the gist of the whole business for you, put in very small place; with these only differences: in a boat, the air strikes the sail; in a bird, the sail strikes the air: in a boat, the force is lateral, and in a bird downwards; and it has its sail on both sides.»⁶³

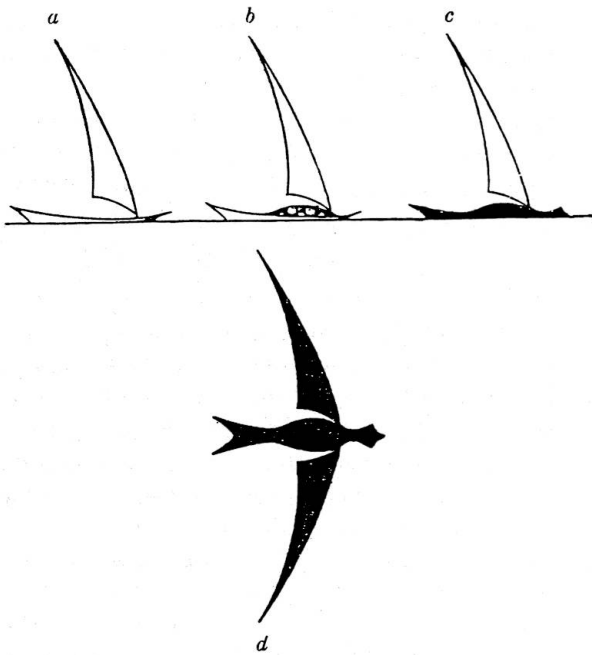


Abb. 6

Ich glaube, dass uns dieser kurze Passus treffend zu veranschaulichen vermag, wie Ruskin sich der Analogien bediente und darüber hinaus jede Darstellung durch Querverweise bereicherte und mit Anspielungen garnierte. Zugleich bekundet die zitierte, geistreiche Analogie, dass für Ruskin, ganz im Sinne Goethes, der wahre Künstler in seinen gelungensten Werken den Schöpfungsgedanken fortsetzt.

In einem Fragment zur *vergleichenden Anatomie* hat Goethe notiert:

«Morphologie. Ruht auf der Überzeugung, dass alles was sei, sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, bis zur geistigsten Äusserung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten.»⁶⁴

Dies ist auch die Überzeugung Ruskins. Er war ein Lynkeus – und, zu seinem Leidwesen, sah er nicht nur das Schöne und Edle und Gerechte, sondern in gleicher Schärfe auch das Hässliche, Üble und Ungerechte. Daher muss ich, wenn ich seiner gedenke, sowohl die heitere Seite des Lynkeus-Spruches als auch die dunklen Verse in Erinnerung rufen:

Das Heitere: Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ich blick in die Ferne,
Ich seh in der Näh,
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.
So seh ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mirs gefallen,
Gefall ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön!

Das Finstere: Nicht allein mich zu ergötzen,
Bin ich hier so hoch gestellt:
Welch ein greuliches Entsetzen
Droht mir aus der finstern Welt!

...
Sollt ihr, Augen, dies erkennen!
Muss ich so weitsichtig sein!⁶⁵

Was aber kann der Einzelne tun – *hic et nunc* –, angesichts der sich verfinsternden Welt? Die drei materiellen Voraussetzungen gedeihlichen Lebens: reine Luft, sauberes Wasser, fruchtbare Erde, kann kein Einzelner allein in grossem Massstabe wiederherstellen. Offen aber bleibt ihm, wenngleich nur durch beschwerliche Pfade erreichbar, der Zugang zu den drei immateriellen Fähigkeiten: verehrendes Staunen, wollen-des Hoffen, tätiges Lieben. Sich um die Aneignung dieser Fähigkeiten zu kümmern, ist, was jeder Einzelne jederzeit tun kann, «even though the day were coming when the sun should be as darkness, and the moon as blood.»⁶⁶ Und in einer selt-samen Mischung von Prophetie und Skepsis fügt Ruskin zu diesem Appell hinzu:

«But, the paths of rectitude and piety once regained, who shall say that the promise of old time would not be found to hold for us also? – 'Bring

ye all the tithes into my storehouse, and prove me now herewith, saith the Lord God, if I will not open you the windows of heaven, and pour you out a blessing, that there shall not be room enough to receive it»⁶⁷ (Bringt den ganzen Zehnten ins Vorratshaus, dass in meinem Hause Speise sei, und versucht es doch damit bei mir, spricht der Herr der Heerscharen, ob ich euch dann nicht die Fenster des Himmels auf tue und Segen über euch ausgiesse bis zum Überfluss.⁶⁸)

Glücklicherweise konnte Ruskin hinzufügen, dass von der früheren, weitverbreiteten, hinreissenden Schönheit noch einige Reste, Ruinen vergleichbar, bestehen: «...fragments, indeed, of what existed still exist...»⁶⁹ An diesen Fragmenten – dies galt vor hundert Jahren und ist, meiner Überzeugung nach, heute nicht anders – können wir uns orientieren, und mit Hilfe dieses Kompasses in dem nie endenden Kampf um einen erfreulichen Lebensraum und einen sinnvollen Lebensentwurf unser Bestes wagen. Ruskin, der grosse Einzelgänger, kann uns dabei nicht nur ein anregender, sondern auch ein scharfsichtiger und, wie ich glaube, ernstzunehmender Cicerone sein.

Anmerkungen

- 1 *The Elements of Drawing*, S. 13 f.
- 2 Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*.
- 3 *The Elements of Drawing*, S. 136.
- 4 Goethe, «Eins und Alles», in: *Artemis Gedenkausgabe*, Bd. 1, S. 514.
- 5 *The Elements of Drawing*, S. 70.
- 6 A.a.O., S. 138.
- 7 *Unto this Last and other Writings*, S. 90.
- 8 A.a.O., S. 90.
- 9 A.a.O., S. 91.
- 10 A.a.O., S. 79.
- 11 Vgl. C. Wilmer in: Ruskin, *Unto this Last* etc., S. 28f.; ferner Ruskin im «Preface»: «...I believe them to be the best, that is to say, the truest, rightest-worded, and most serviceable things I have ever written; and the last of them (d.h. der letzte Aufsatz, 'Ad Valorem'), having had special pains spent on it, is probably the best I shall ever write» (S. 161).
- 12 ... καὶ ὁ ἐὰν ᾗ δίκαιον δώσω ὑμῖν...
- 13 θέλω δὲ τούτῳ τῷ ἐσχάτῳ δοῦναι ὥς καὶ σοί.
- 14 οἰκοδεσπότης.
- 15 A.a.O., S. 173, im Zusammenhang: «...so far as the practical and immediate administration of the matter is regarded, the best labour always has been, and is,

as all labour ought to be, paid by an invariable standard.»

- 16 A.a.O., S. 174.
- 17 Vgl. in *Unto this Last* etc. «The Work of Iron», S. 132 ff.; ferner die Essays II und III von «Unto this Last».
- 18 A.a.O., S. 163.
- 19 A.a.O., S. 164.
- 20 A.a.O., S. 164.
- 21 A.a.O., S. 164.
- 22 A.a.O., S. 183, wo Ruskin forderte: «...to treat the servant kindly»; S. 174, Forderung nach «moderate work».
- 23 Wesentlich war für Ruskin, dass jedes Kind unterrichtet werde, und zwar sollte es drei grundlegende «Dinge» gelehrt werden: «(a) The laws of health, and the exercises enjoined by them; (b) Habits of gentleness and justice; and (c) The calling (den Beruf) by which he is to live.» (*Unto this Last* etc., S. 163f.)
- 24 Vgl. *Library Edition*, 28, S. XVIII. In Ruskins Teestube (vgl. Anm. ²⁶) liess Ruskin, der ein grosser Tee-kenner war, Tee verkaufen «...in packets as small as poor customers chose to buy...» (S. XVIII).
- 25 Vgl. *Library Edition*, 28, S. XVI f., wo ein Brief Ruskins vom 27. Dezember 1871 an die *Pall Mall Gazette* (28.12.1871) abgedruckt ist. Ruskin schrieb u.a.: «... I mean, on 1st Jan. next, to take three street-sweepers into constant service ... and I hope to show you a bit of our London streets kept as clean as the deck of a ship of line» (S. XVII).
- 26 Vgl. *Library Edition*, 28, S. XVIII. Die Teestube wurde 1874 an der Paddington Street 29 eröffnet.
- 27 William Morris (1834-1896). Zusammen mit D.G. Rossetti, Burne-Jones, Webb Madox Brown und anderen gründete er die Firma Morris, Marshall, Faulkner and Co. Diese Firma stellte Möbel, bedruckte Textilien, Bildteppiche, Tapeten und gefärbtes Glas her. Tragischerweise waren die Morris-Tapeten so begehrt, dass Wohlhabende sie den Arbeitern wieder abkauften. Morris, einer der grossen Sozialreformer des 19. Jahrhunderts in Grossbritannien, war sehr stark von Ruskin beeinflusst. Vgl. z.B. D. Leon, *Ruskin, The Great Victorian*, S. 177 ff.; P.M. Yarker in Ruskin: *Unto this Last*, S. 13. Zu Morris vgl. ferner den Artikel von J.M. Wells zu Morris in: *Encyclopaedia Americana*.
- 28 Vgl. *Library Edition*, 30, S. 5 ff. Der Band 30 der Library Edition enthält umfassendes Material zur *Guild of St. George*.
- 29 Vgl. *Library Edition*, 30, S. XLI, Einleitung von E.T. Cook.
- 30 *Library Edition*, 30, S. 110. (Hervorgehoben durch B.G.)
- 31 Vgl. *Library Edition*, 30, worin E.T. Cook umfassend über die Anlage des *St. George's Museum* orientiert.

- 32 Vgl. *Library Edition*, 26, S. 564. Es handelt sich um das Referat eines Vortrages von Ruskin vor den Schülern des «Christ's Hospital», erschienen in der *City Press* 15.4.1876.
- 33 Vgl. «Fors Clavigera», Letter Nr. 6 (June 1871); *Library Edition*, 27, S. 98ff. Eine schöne Darstellung des Verhältnisses von Ruskin zu Allen sowie des erstaunlichen wirtschaftlichen Erfolges ist enthalten in der *Library Edition*, 26, S. 358 ff., «Ruskin and the Booksellers», by E.T. Cook.
- 34 Vgl. «The Work of Iron», enthalten in *Unto this Last etc.*, S. 127 ff.: Ruskin führte die Bilder von Plough (Pflug), Fetter (Fessel), Sword (Schwert) ein – für Arbeit, Gesetz, Mut.
- 35 Solov'ev in: *Deutsche Gesamtausgabe*, 8, S. 266. – In «The Work of Iron» machte Ruskin darauf aufmerksam, dass die Bibel immer spreche «of oppression of the poor» (*Unto this Last etc.*, S. 133 f.), das heisst: In der Bibel ginge es immer um Ausbeutung – sei es, dass wir zuviel von den Armen erwarten; sei es, dass wir sie für uns arbeiten lassen; sei es, dass wir vor ihren Augen sinnlos Geld verschleudern, ohne zu überlegen, wie weit wir dadurch die Arbeit von anderen irreleiten oder missbrauchen (S. 136). Nach Ruskins Überzeugung wird es immer Arme geben, aber wir können zur Besserung ihrer Lage beitragen, indem wir selber uns gerecht und vorbildlich benehmen.
- 36 «Fors», 2. Brief vom 1. Februar 1871; *Library Edition*, 27, S. 27 f.).
- 37 Hilton, S. IX.
- 38 Hilton, S. X f.
- 39 *Library Edition*, 27, S. 79.
- 40 Hoheslied, 2,11-13.
- 41 *Library Edition*, 27, S. 79.
- 42 A.a.O., 27, S. 90.
- 43 A.a.O., 27, S. 90 f.
- 44 Das Hinskey road experiment fand 1874 statt. Vgl. z.B. R. Hewison, S. 94 f.
- 45 «The Two Boyhoods», Band 5 von «Modern Painters»; enthalten in *Unto this Last etc.*, S. 146.
- 46 Cikovsky and Quick, S. 209.
- 47 «Modern Painters»; *Library Edition*, 7, S. 136 ff.
- 48 Vgl. «The Queen of the Air»; *Library Edition*, 19, S. 293.
- 49 «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century»; *Library Edition*, 34, S. 7-41.
- 50 A.a.O., 34, S. 33f., und Lecture II, vom 11.2.1884, a.a.O., 34, S. 51.
- 51 A.a.O., 34, S. 34.
- 52 A.a.O., 34, S. 34.
- 53 A.a.O., 34, S. 34 f.
- 54 A.a.O., 34, S. 35.
- 55 A.a.O., 34, S. 38 f. – Vgl. auch «Fors», Letter 8, August 1871; *Library Edition*, 27, S. 132: «For the sky

is covered with grey cloud; – not rain-cloud, but a dry black veil, which no ray of sunshine can pierce; partly diffused in mist, feeble mist. enough to make distant objects unintelligible, yet without any substance, or wreathing, or colour of its own. And everywhere the leaves of the trees are shaking fitfully, as they do before a thunderstorm, only not violently, but enough to show the passing to and fro of a strange, bitter, blighting wind.»

- 56 Vgl. Kemp, S. 391 f.
- 57 *Library Edition*, 34, S. 33; zitiert aus «Fors»; *Library Edition*, 27, S. 133.
- 58 A.a.O., 34, S. 70 f.
- 59 A.a.O., 27, S. 85.
- 60 A.a.O., 34, S. 17 f.
- 61 «Love's Meinie»; *Library Edition*, 25, S. 51.
- 62 Embolon = Schiffsschnabel.
- 63 A.a.O., 25, S. 60 ff.
- 64 Goethe, *Artemis Gedenkausgabe*, Bd. 17, S. 415.
- 65 *Artemis Gedenkausgabe*, Bd. 5, S. 500 f. – Faust, II. Teil, 5. Akt, Vers 11288 ff.
- 66 «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century»; *Library Edition*, 34, S. 41.
- 67 A.a.O., 34, S. 41.
- 68 Maleachi, 3,10.
- 69 «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century»; *Library Edition*, 34, S. 78.

Literaturverzeichnis

- CIKOVSKY, N. (Jr.) and M. QUICK: *George Inness*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1985.
- GOETHE, J.W. von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg. von E. Beutler. Zürich und Stuttgart: Artemis, ²1962.
- Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments*. Zürich: Verlag der Zwingli-Bibel, 1966.
- HEWISON, R.: *Ruskin and Venice*. London: Thames and Hudson, 1978.
- HILTON, T.: *John Ruskin. The Early Years*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.
- KEMP, W.: *John Ruskin. Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.
- KLEE, P.: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Basel: Schwabe, 1979.
- LEON, D.: *Ruskin. The Great Victorian*. London: Routledge & Kegan, 21969.
- RUSKIN, J.: *The Library Edition of the Works of John Ruskin*. Edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn. London: Allen; New York: Longman, 1903-1912. 36 Bände. Zitiert als *Library Edition*, (z.B.) 27 (d.h. Band 27), S. 79.

- RUSKIN, J.: *Unto This Last. And Other Writings*. Edited by C. Wilmer. London: Penguin, 1985.
- RUSKIN, J.: *Unto This Last*. Edited by P.M. Yarker. London and Glasgow: Collins, 1970.
- RUSKIN, J.: *The Elements of Drawing*. Edited by B. Dunstan. London: The Herbert Press, 1991.
- RUSKIN, J.: *The Diaries of John Ruskin*. Selected and edited by Joan Evans and J.H. Waterhouse. Vol. I-III. Oxford: Clarendon Press 1956-1959.
- SOLOV'EV, V.: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von W. Solowjew*. Hg. von W. Szykarski, L. Müller, W. Lettenbauer. Freiburg im Breisgau: E. Wewel, 1953-1979.
- WELLS, J.M.: «Morris», Artikel in: *Encyclopaedia Americana*. New York: Americana Company, 1974.

Adresse des Autors:
Dr. Bernardo Gut,
Brachmattstr. 22
CH-4144 Arlesheim
Switzerland.

Manuskript eingegangen am 18. Januar 1995

