

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Blicke von Nirgendwo.
Geologie in Bildern bei Ruskin,
Violet-le-Duc und Civiale**

Jan von Brevern

Wilhelm Fink

Inhalt

Schutzumschlag: Aimé Civiële, Panorama circulaire pris de la Bella Tola, 1866.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch. Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Lucinda Cameron, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

Die diesem Buch zugrunde liegende Dissertation wurde von der Deutschen Gesellschaft für Photographie mit dem Erich-Stenger-Preis 2010 ausgezeichnet.



ISBN 978-3-7705-5169-9

9 Einleitung

I Suche nach System

17 Neue Bilder für die Geologie, 1850–1880

29 **1 Explorative Fotografie. Civiales ›Photogéologie‹**
Die vollständige Repräsentation der Alpen
Von wo aus sich Ordnung zeigt
Das Versprechen der Fotografie

62 **2 Lob der Undeutlichkeit. Ruskins ›Law of obscurity‹**
Wolken und Berge
Wissen, wie die Dinge ablaufen
Die Grenzen der Erkenntnis

90 **3 Zeichnen, um zu wissen. Viollet-le-Duc, die Einbildungskraft und der ›Téléiconographe‹**
Berge als Ruinen
»Strukturen durchspüren« – Architekturzeichnung und Geologie
Annäherung durch Entfernung

II Arbeit an Bildern

125 Sehenlernen – Bilder und ihre Gegenstände

131 **4 Landschaft**

Das landschaftliche Auge

Komposition und Zufall

Landschaftsfotografie als Transformation der Natur

164 **5 Linie**

Die Wirklichkeit der Linie

Ruskin fotografiert das Matterhorn

»Nature's pencilling«

Gestrichelte Linien. Übersetzungsprozesse

bei Viollet-le-Duc

206 **6 Panorama**

Am Kreuzungspunkt von Panorama und Fotografie

Stückwerk

Bergpanoramen

Blicke von Nirgendwo. Civiale auf der Bella Tola

251 **Hôtel de l'Union, 1868**

Ein fiktives Gespräch über Fotografie

260 **Endnoten**

288 **Abbildungsnachweis**

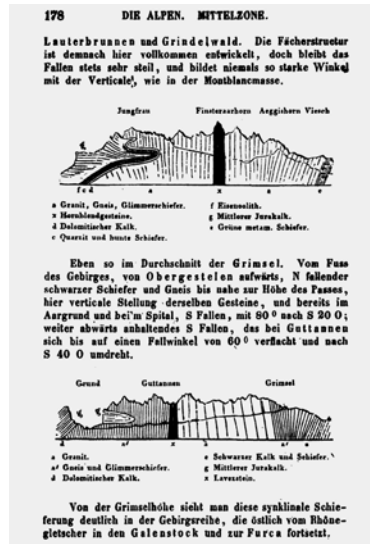
291 **Literatur**

308 **Personen- und Sachregister**

317 **Danksagung**

Einleitung

Als John Ruskin Anfang der 1860er Jahren damit begann, das Standardwerk *Geologie der Schweiz* von Bernhard Studer ins Englische zu übersetzen, galt sein Interesse nicht nur dem Text. Der Verfasser der *Modern Painters* unterzog auch die Illustrationen einem Übersetzungsprozess. Die kleinen monochromen Holzstiche aus Studers Werk übertrug Ruskin in detaillierte, farbige und mit einer differenzierten Notation versehene Darstellungen [Abb. 1/Abb. 2]. Man kann anhand seiner Notizbücher verfolgen, wie im Prozess dieser Übertragung sowohl etwas erhalten blieb als auch etwas Neues entstand. Während es Studer etwa in seiner Darstellung des Aarmassivs vor allem um die vertikalen Strukturen des Gneis ging, nahm sich Ruskin – der sich durchaus auch als Geologe verstand – das Detail der Überschiebung an der Jungfrau heraus und machte ein überaus elegant geschwungenes Gebilde daraus. Das scheint erst einmal eine ästhetische Entscheidung zu sein. Doch Ästhetik und Epistemik sind hier nicht zu trennen. Die Darstellungsweise hatte Konsequenzen für Ruskins geologische Analyse, weil er vermutete, dass in bestimmten Linien die Entstehungsgeschichte von Gebirgen gewissermaßen gespeichert ist. Die geschwungene Struktur deutete für Ruskin auf die vitalen Prinzipien der Orogenese hin – und machte

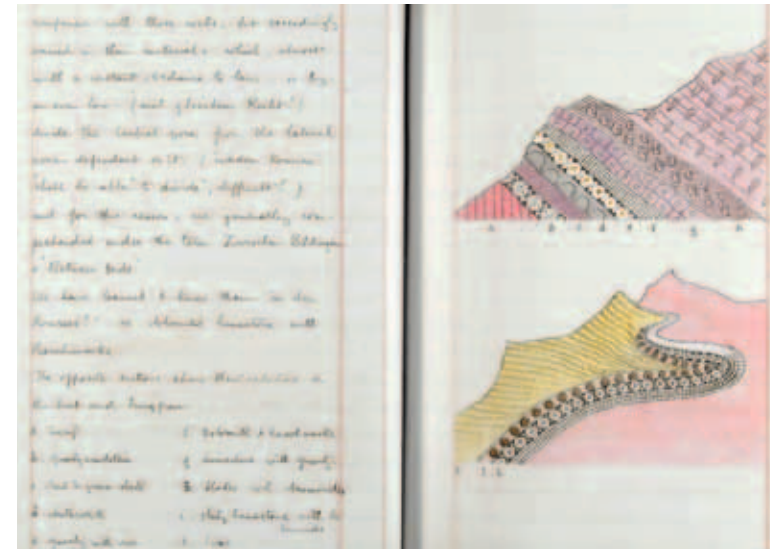


1 Seiten 176 und 358 aus Studers *Geologie der Schweiz* (1851), mit den Illustrationen, die Ruskin teilweise kopierte (links oben/ rechts mittig).

diese Prinzipien ihrerseits lesbar. Wenn man sich fragt, wie Geologen im 19. Jahrhundert auf ihre Forschungsgegenstände zugriffen, dann wird an diesem Beispiel zumindest *eine* mögliche Antwort deutlich: Es waren Übertragungs- und Transformationsvorgänge – mediale Übersetzungsprozesse –, in denen die Gegenstände der Untersuchung erst entstanden. Hier entschied sich, was als relevante Spur galt und was man in der Natur würde sehen können.

Um solche Potentiale von Bildern geht es mir in der vorliegenden Arbeit. Bei ihrer Herstellung ist oftmals noch gar nicht klar, was Bilder eigentlich darstellen; das entscheidet sich erst, nachdem mit ihnen gearbeitet wurde. Um etwas sichtbar zu machen, müssen sie verglichen, kombiniert, übersetzt, manipuliert werden. Erst in diesem Prozess kristallisieren sich nach und nach die Gegenstände heraus, die für die Wissenschaftler von Interesse sein könnten. »Scientists start seeing something once they stop looking at nature and look exclusively and obsessively at prints and flat inscriptions«, hat Bruno Latour 1990 in *Drawing Things Together* geschrieben. Das bedeutet natürlich nicht, dass Geologen jemals aufgehört hätten, in der Natur zu beobachten. Aber was sie dort sehen, wird nicht in der Natur entschieden, sondern, wie man in einer Abwandlung von Latours »Arbeit mit Bildern« sagen könnte, durch Arbeit *an* Bildern.¹

Auch für Ruskin wäre diese Arbeit mit der Übertragung von Studers Stichen in sein Notizbuch natürlich nicht beendet



2 Ruskins Manuskript der Übersetzung von Studers *Geologie der Schweiz*, mit den Schnitten aus dem Jungfrau- und dem Mont-Blanc-Gebiet (Buët).

gewesen; sie wären, hätte Ruskin sein Übersetzungsvorhaben zu Ende geführt, wiederum Vorlagen für Holzstiche oder Lithografien geworden, und auch in der erneuten Übersetzung hätte ein epistemisches Potential gelegen. Wobei »Potential« natürlich immer auch heißt, dass es nicht in jedem Falle ausgenutzt wird. Vor allem aber sagt es nichts darüber aus, ob die Erkenntnisse, die sich aus solchen Prozessen ergeben, richtig oder falsch sind.

Wenn man Bilder derart nicht als Endprodukte versteht, sondern als Instrumente, dann verschiebt sich die Aufmerksamkeit von dem, was sie zeigen, zu der Frage, wie das entsteht, was sie zeigen.² Für die Tätigkeiten des Schreibens und Zeichnens hat Christoph Hoffmann die These aufgestellt, dass sich in ihnen stets ein Verfahren geltend mache. Damit ist nicht gemeint, dass, wie in etwa in chemischen und industriellen Verfahren, bereits alle Schritte festgelegt wären und am Ende das immer gleiche Ergebnis stünde; im Gegenteil orientiert sich Hoffmann an dem juristischen Verfahrens-begriff, der durchführungsorientiert ist. Verfahren bezeichnet hier also ein »regelmäßiges Ablaufen«, das sich gerade durch seine Ergebnisoffenheit auszeichnet.³

Ich bin mir nicht sicher, ob die Vorgänge, um die es mir geht, geregelt genug sind, um als Verfahren bezeichnet zu werden. Aber der Begriff ist hilfreich, weil er das Prozessuale betont, weniger die Bilder als das *Bildermachen* in den Vordergrund stellt. Und er ermöglicht es dadurch, von der Frage, ob die Ergebnisse am Ende

richtig oder falsch sind, abzusehen. Nicht über Wahrheit legitimieren sich nämlich solche Verfahren, sondern, wie Niklas Luhmann betont hat, über die Anerkennung ihrer Rahmenbedingungen.⁴ Das muss hier insofern betont werden, als konkrete wissenschaftliche Erkenntnisse, die möglicherweise aus den Bildproduktionen resultierten, in meiner Arbeit kaum eine Rolle spielen. Viele von diesen Erkenntnissen galten schon wenige Jahre später als überholt – was aber, wenn man den Luhmann'schen Verfahrensbegriff zugrunde legt, die Legitimität ihres Zustandekommens nicht unbedingt beeinträchtigt.

In dieser Arbeit wird also viel von Potentialen, Hoffnungen, gar Versprechen die Rede sein. Um an sie heranzukommen, habe ich versucht, soweit das möglich war, die Perspektive der Akteure zu rekonstruieren. Wenn man Ruskins sorgfältige Übertragung der Stiche aus Studers *Geologie der Schweiz* aus heutiger Sicht betrachtet, mit all dem Wissen im Gepäck, das sich in den letzten hundertfünfzig Jahren angesammelt hat, führt seine elegante Faltung ziemlich sicher in eine wissenschaftliche Sackgasse. Wenn man sich dagegen deutlich macht, dass um 1860 viele Fragen zur Gebirgsentstehung gänzlich ungeklärt waren und noch lange nicht entschieden war, wie man solche Überschiebungen zu lesen hatte, bekommt Ruskins Tätigkeit einen ganz anderen Charakter: Dann arbeitet er nämlich an etwas, das noch alle Chancen hat, wichtige Erkenntnisse zu generieren und zu etabliertem Wissen zu werden.

Nicht also, was Bilder alles können, soll in diesem Buch gezeigt werden – denn ob sie überhaupt etwas können, lässt sich allgemein gar nicht sagen –, sondern, was ihnen zugetraut wurde und was man man dafür tat, damit sie das, was man ihnen zutraute, auch erfüllten. All dies lässt sich am Umgang mit ihnen ablesen. In den ersten drei Kapiteln stelle ich dafür die geologischen Projekte von Ruskin, Viollet-le-Duc und Civiale zunächst einmal vor. Sie alle arbeiteten daran, die Alpen als Untersuchungsgegenstand zu erschließen. Ihre Suche nach Ordnung war auch eine Suche nach den richtigen Standorten. Wie sich herausstellen wird, waren es allerdings gerade Bilder, die *keinem* realen Blickpunkt mehr entsprachen, die den wissenschaftlichen Bedürfnissen am nächsten kamen. Darauf spielt der Titel »Blicke von Nirgendwo« an.⁵ Im zweiten Teil des Buches frage ich dann etwas genereller nach den ästhetischen Bedingungen, unter denen Bildern um die Mitte des 19. Jahrhunderts zugetraut wurde, geologisches Wissen zu erzeugen. In dieser Zeit wandelte sich ihre Funktion grundlegend:

Sie wurden nicht mehr taxonomisch eingesetzt, sondern sollten den Zugriff auf Gegenstände erst ermöglichen. Ich werde argumentieren, dass die veränderte Bildpraxis um 1850 zu einem neuen Verhältnis von Bildern zu ihren Gegenständen führte. Insbesondere dem noch jungen Medium der Fotografie kam dabei eine entscheidende Funktion zu.