

Hartmut Böhme

»Was birgt die Wolke?«

Zur Kultur- und Kunstgeschichte von Wolken und Wetter

I. Als Odysseus, von Sehnsucht nach der Heimat erfüllt, sich endlich von der Nymphe Kalypso loswinden kann und ein beseligtes Floß baut, mit dem er, begünstigt durch einen sanften Wind, den Kalypso ihm sendet, aufs Meer hinausfährt, da erzürnt sich der feindliche Meergott Poseidon und entfesselt einen wütenden Sturm gegen Odysseus:

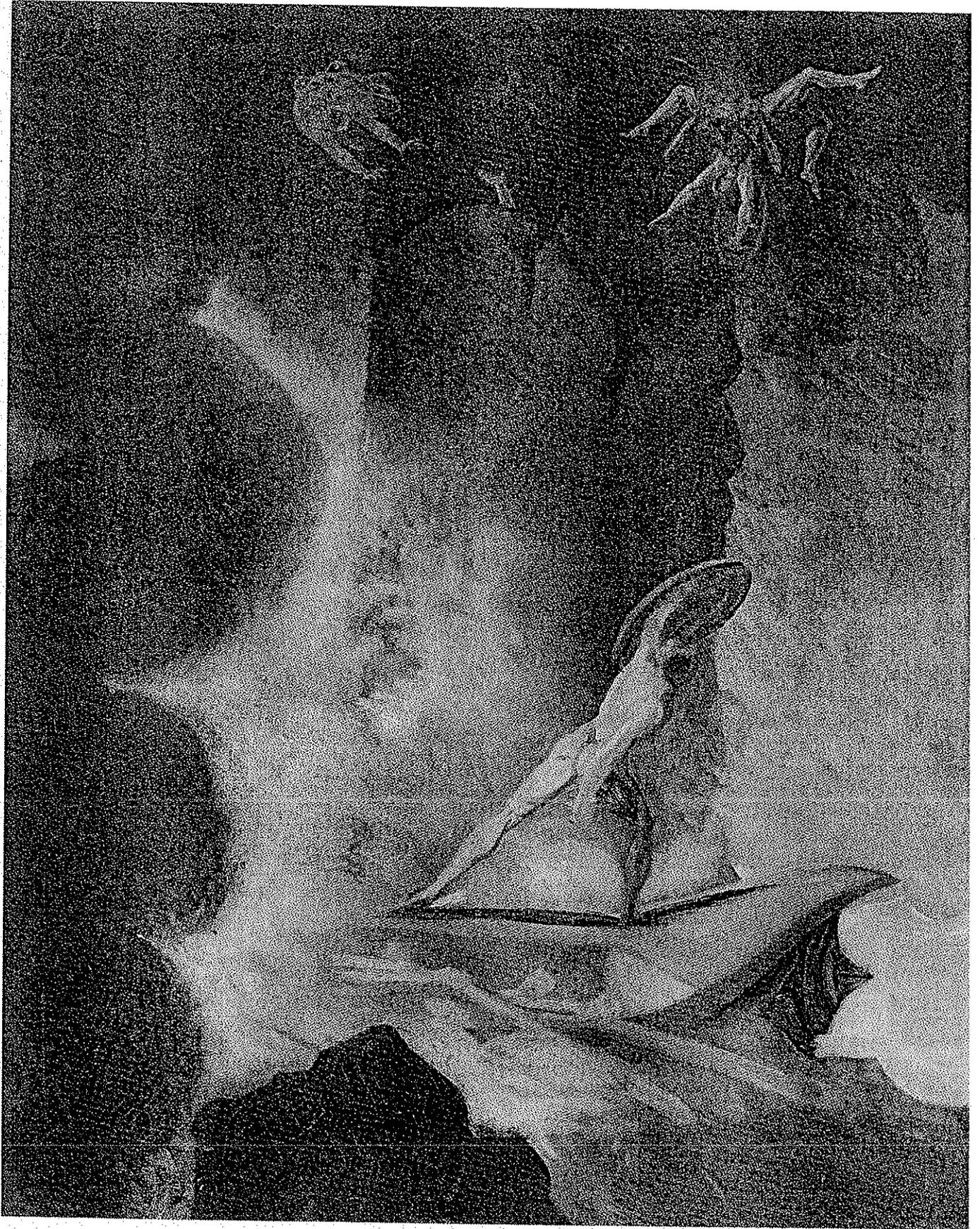
*»Also sprach er, versammelte Wolken,
und regte das Meer auf
Mit erhobenen Dreizack; rief itzt allen
Orkanen,
Aller Enden zu toben, verhüllt' in dicke
Gewölke
Meer und Erde zugleich; und dem
düstern Himmel entsank Nacht.«
(Odyssee V, 291–294)*

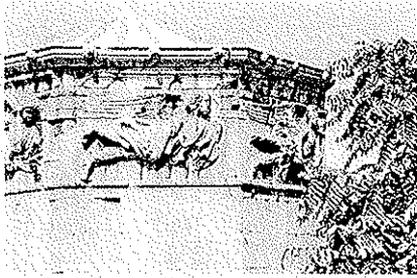
Derartige Stellen sind in der »Odyssee« häufig. Sie zeigen das furchtbare Zusammenspiel von Wasser, Winden und Wolken, das dem leidgeprüften Helden »Herz und Knie« erzittern lässt. Der »ganze Himmel ist in Wolken« gehüllt. Dem Untergang nahe wird er, »schreckliche Angst« erdulnd, mit Hilfe von Göttinnen ans Gestade der Phäaken geworfen, wo die Königstochter Nausikaa den Schiffbrüchigen aufliest.

Die Auseinandersetzungen mit Meer, Wolken und Winden in der »Odyssee« spiegeln den kulturellen Sprung des Landvolkes der Griechen auf die See, den Übergang von territorialen zu thalassalen Herrschaftsformen. Dazu gehört, die kolossale

Wucht der Naturmächte erfahren zu müssen, die menschliches Maß weit übertreffen. Es sind bedeutende Kultivierungsleistungen, durch die sich die Griechen mit den Übermächtigen der Natur ins Benehmen setzen: symbolisch, in den Formen der Religion, des Mythos, der Wissenschaft sowie praktisch in der Technik, Seefahrt und Navigation. Die Odyssee-Stelle reflektiert noch jenes mythische Bewusstsein, das die Natur als Schauplatz von Göttern phantasiert, die in den Naturelementen mit den Menschen verkehren – im guten wie im bösen. Insofern sind auch die Wolken durchweg Erscheinungen göttlicher Macht. In Verbindung mit dem Luft- und Wasserreich, den Winden und dem Meer, bilden sie die unsteten, unberechenbaren Agenten des Wetters. Viele Gottheiten sind nicht nur in Griechenland, sondern in vielen Kulturen Wind- oder Gewitter-Götter, Herren über Blitz und Donner, die aus den Wolken brechen. Auch der biblische Gott Jahwe ist seiner Herkunft nach ein Wettergott. Das erklärt, warum er so oft im Wetterkleid, besonders in Wolken gehüllt, erscheint. Das hat nichts mit dem späteren Theologen der Undarstellbarkeit und Unsagbarkeit Gottes zu tun. Vielmehr ist Gott die Erscheinung des Wetters. In der Antike tragen alle wesentlichen Naturerscheinungen, insonderheit solche des machtvollen Wetters, die Namen von Gottheiten. Es überrascht darum nicht, daß der Beginn der griechischen Wissenschaft – neben der Astronomie, Geometrie und Mathematik – besonders von Fragen

Johann Heinrich Füssli (1741–1825)
Odysseus zwischen Skylla und Charybdis.
Um 1794/96
Öl auf Leinwand, 126 x 101 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Schenkung der Freunde der Aargauischen
Kunstsammlung





Andronikus von Kyrrhos
Turm der Winde (Detail)
1. Jh. n. Chr.
Athen

Joachim Patinir (um 1480–1524)
Die Versuchung des Heiligen Antonius.
1867–1870
Öl auf Leinwand, 155 x 173 cm
Museo del Prado, Madrid

der Erdbeben und Vulkane, des Gewitters, der Stürme, des Regenbogens, der Fluten fasziniert war. Im Ensemble dieser Erscheinungen, die im weiten Verständnis der Griechen der Meteorologie angehören – Aristoteles wird sogar siderische Phänomene wie Kometen dazuzählen –, finden denn auch die Wolken ihren Platz. Sie sind besonders mit den Regimes von Wind und Wasser (Meer, Regen, Hagel, Schnee) verbunden und markieren einige besonders dramatische Wetterereignisse.

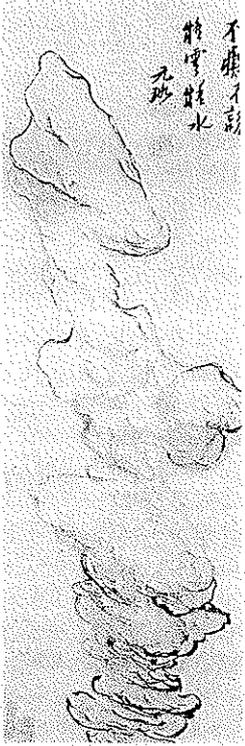
Zu den anthropomorphen Göttergestalten gehört es, daß sie menschliche Sprache, Gefühle, Leidenschaften und Ethiken aufweisen; doch gerade die Elementar- und Wettergottheiten zeigen noch die ältere Schicht, als Götter sich in der stummen Beredsamkeit übermächtiger Naturkräfte demonstrierten. Eben darum erwecken sie archaische Angst, die die Wurzel der meisten Religionen ist. In der zitierten Odyssee-Stelle zeigt sich, daß im Grenzfall mit Gottheiten nicht sprachlich zu verhandeln ist (das wäre schon der Beginn ihrer Zivilisierung), sondern daß ihre Wut in ein mörderisches Wetter umschlägt, wo die Wolkenschwärze jede Differenz in der Welt auslöscht und das ursprünglich Ungeschiedene (das Chaos) wie ein nahes Weltende droht. Beinahe alle Apokalypsen sind Wetterkatastrophen, die aus Wolken hervorbrechen: als Wasser- oder Feuersturm. Durchaus können »wir Aufgeklärten« dies noch nachempfinden. Sprachliche Wendungen wie der wütende Sturm, die dräuenden Wolken, das tobende Meer erinnern über alle Epochen hinweg an eine ursprüngliche Animiertheit, Vergöttlichung und Mythisierung von Natur, für die unsere eigenen, besonders die aggressiven Leidenschaften, Ängste und Lebenstriebe das Schema hergaben. Von hier gehen bis

heute die metaphorischen Wendungen aus, die immer neu und doch mit bemerkenswerter Stabilität die Ausdruckswerte atmosphärischer Erscheinungen versprachlichen. Wolken und Wetter: sie sind eine stets präsente Quelle unserer Stimmungen, wir erfassen an ihren flüchtigen Erscheinungen atmosphärische Physiognomien, sie »bedeuten« uns etwas, wir sehen in sie hinein und lesen aus ihnen heraus, was wir empfinden, unsere Gefühle wettern und wittern nicht anders als Wolken und Winde selbst. Auch dies ist eine Erfindung der griechische Kultur, insonderheit ihrer Literatur und der protowissenschaftlichen Beschreibungssprache, die die Merkmale von wettrigen Phänomenen in sprachästhetische Formen bringt, ja sogar, etwa bei personifizierten Winden, zu »Charakteren« und »Physiognomien« bündelt. So zeigen die Personifikationen der Winde am berühmten achteckigen *Turm der Winde* (1. Jh. v. Chr., Abb.), der noch heute in Athen zu sehen ist, im figuralen Sinn die »Charaktere«, der einzelnen Winde: z.B. ist der aus Nordost wehende Kaikias ein kräftiger, älterer Mann mit Bart, strengem Ausdruck und feuchtem Haar, der in Händen ein Hagelgefäß trägt; er ist, wie ihn Aristoteles in seiner »Meteorologie« beschreibt, ein nasskalter, im Winter böig wehender, Schnee führender Wind, der im Sommer oft Gewitter mit Hagelstürmen bringt. Stärke, Wolkenart und Wetterform sind so an der »Figur« des Windes abzulesen.

Über solche noch halb mythischen, halb klassifikatorischen Zugriffe auf das Launenhafte der flüchtigen atmosphärischen Erscheinungen hinaus vollzieht Aristoteles den ersten großen Schritt zu einer Verwissenschaftlichung der Wind-, Wolken- und Wetterphänomene. Bei ihm

werden die sublunaren Wettererscheinungen zum Gegenstand säkularer Erforschung – und diese hat die Ästhetisierung der Natur zur Gegenseite. In diesem Sinne treten Naturwissenschaft und Ästhetik die Nachfolge des Mythos an. Aristoteles gelingt dieser Schritt vor dem Hintergrund der Elementenlehre, die erstmalig bei Empedokles formuliert wurde; doch trugen bei diesem die vier großen Naturreiche (Feuer, Wasser, Erde, Luft) noch Namen von Gottheiten. Bei Aristoteles hingegen ist der epochale Sprung zu einer wissenschaftlichen Naturphilosophie vollzogen. Die Mächte der Natur werden in einen geordneten Kreislauf des Werdens und Vergehens gefasst. Die Wolken, wie überhaupt das Atmosphärische, sind nicht länger dem Regiment von Göttern unterstellt, sondern sie sind natürliche Phänomene der Luft in ihrer Interaktion mit Wasser, Erde und Feuer. Zum ersten Mal werden die Wolkenbildungen, ihre Bewegungen, Formen und Aktivitäten (Regen, Hagel, Schnee, Gewitter, Regenbogen) im Modell eines gewaltigen Kreislaufs gedacht, der die Wärme und Kälte des Klimas, das lokale Wetter wie auch den Wassertransport durch die Luft reguliert. Noch heute richtet sich die Wolkenforschung auf diese Fragen: was ist ihr Beitrag zum globalen Wasserkreislauf? In welcher Weise sind die Wolken, die durchschnittlich 60% der Erdoberfläche bedecken, als ein gewaltiges Thermostat der Erde zu verstehen, das entscheidend dafür sorgt, daß der Globus sich weder überhitzt noch abkühlt? Welchen Beitrag liefern die Wolken also für das generelle Erdklima oder zu dessen Regionen und Zonen? Immer mehr verstehen wir, daß das Flüchtigste aller Elementarphänomene den größten Beitrag zur Stabilität

Ni Yuanlu (1594–1644)
 Wolke-Wasser-Stein. 17. Jh.
 Hängerolle, Tusche auf Seide,
 129,9 x 45,4 cm
 The Metropolitan Museum
 of Art, New York



des Klimas und damit des Lebens liefert. Zwar beginnt die moderne Wolken-Wissenschaft, im Kontext der beobachtenden Wetterkunde, erst Ende des 18. Jahrhunderts, doch hat sie in der antiken Elementenlehre und der Aristotelischen Meteorologie ihre bedeutenden Vorläufer.

Der römische Dichterphilosoph Lukrez hat in »De rerum natura« (Buch VI, 1–534) auf atomistisch-epikureischer Linie eine grandiose Wolken- und Wetterlehre formuliert, die nicht nur ein Resumée des antiken Wissens darstellt, sondern vor allem mentalitätsgeschichtlich eine epochale Funktion hat: Die Aerologie des Lukrez – und das heißt bei ihm die Behandlung der schreckenerregenden Phänomene von Blitz, Donner, Hagel, Orkanen, Regenschauern mit Überschwemmungen etc. – ist »Aufklärung« im modernsten Sinn. Sie befreit die Menschen aus Schrecken und Furcht, die sie angesichts der gewaltigen Naturerscheinungen nur deswegen empfinden, weil sie darin fälschlich die »Sprache der Götter« vernennen. In Wolken und Wind, in Blitz und Donner verbirgt sich kein Gott. Sie sind nichts als Natur – Erscheinungen des Zufalls und der Gesetze zugleich. Ohne Bedeutung. Reine Formspiele. Atomwirbel. Auswirkungen von Naturkräften. Entladungen. Zusammenstöße. Wärme-Kälte-Kollisionen. Kreisläufe. In äußerster Radikalität werden die Wolken als reine Naturprozesse geschildert. Wolken, Wind und Wetter sind keine Signifikanten mehr, sie gehören keinem Drama, keiner Rhetorik, keiner Theologie an. Und darum entwickelt Lukrez eine feine, bewegliche, ja der Bewegungsform des flüchtigen Elements angepasste Beschreibungssprache, durch welche die reine, akustische wie visuelle, ja taktile Phänomenalität der Wolken- und Wettererscheinungen zur Grundlage einer durch und durch säkularen Auffassung der Natur wird, die dadurch zum Feld der Aufklärung und Wissenschaft wird. Lukrez bezweckt damit eine Entlastung von der Angst, die Jahrtausendlang auf den Menschen lag. Diese gewaltige Leistung der antiken Naturphilosophie bietet auch die Grundlage für eine Naturästhetik, aus der die spätere Formensprache der Wolken, des Windes und des Wetters in Malerei und Literatur hervorgeht. Das Christentum hat diese Entwicklung nahezu 1500 Jahre verzögert. In christlicher Deutung blieben

Wetter- und Wolkenerscheinungen Epiphanien Gottes, zumeist Strafgerichte. Bildkünstlerisch konnten Wolken ihre eigene Ästhetik erst zu entfalten, als in den von Goldgründen befreiten Gemälden sich räumliche Tiefenstaffelungen und Horizonte öffneten, langsam Landschaften Platz fanden und der Himmel eine eigene ästhetische Qualität gewann. Sie erreichte eine neuartige Komposition von Farben, Formen und Licht, die wesentlich durch die Wolken geleistet wurde. Sie boten den Landmassen einen ästhetischen Gehalt. Noch lange nicht ging es um eine künstlerische Wetter- und Wetterkunde wie später bei Pierre-Henri de Valenciennes, Alexander Cozens oder – ausgelöst durch die Wolkenwissenschaft und -zeichnungen Luke Howards – bei Johann Georg von Dillis, John Constable, Goethe, Johann Christian Claussen Dahl, Carl Blechen oder William Turner – im grandiosen Jahrzehnt der Wolkenbilder um 1820. Dem folgten die frühen Fotografen um 1850.

Auf den Gemälden der Renaissance, etwa bei Joachim Patinir (um 1480–1524, Abb.), der ein Meister blauer Fernen, weiter Horizonte, tief gelagerter Wolkenschwader, zartfarbiger Wolkenbänke oder übers Meer heranziehender schwarzer Unwetterfronten ist, ein Meister aber auch der durch Wolken bestimmten Lichtverteilung im Bildraum, – selbst bei Patinir sind die Wolken noch Agenten des metaphysischen Spektakels der Welt. Noch geht es nicht um eine Art Autonomisierung der Wolken selbst, die als solche in den Rang der Bildwürdigkeit aufrücken. Ohne weiteres können bei Patinir noch apokalyptische Horden aus schwarzen Gewitterwolken hervorbrechen, die dadurch zum metaphysischen Gewölk werden (*Die Versuchung des heiligen Antonius*, Madrid, Prado). Insgesamt sind die horizonttiefen Weltlandschaften noch eingebettet in die Schöpfungstheologie und Schauplatz eschatologischer Dramen, worin die Wolken ihren signifikatorischen Part zu spielen haben. Umso mehr gilt dies für die endlos vielen christlichen Bildtafeln, wo die Wolken, wenn sie nicht bloß kompositionelle Funktionen haben, zumeist ein metaphysisches Zeichen für den Wechsel vom Irdischen zum Überirdischen sind, wie z. B. bei den Himmelfahrtsbildern oder etwa bei der *Sixtinischen Madonna* von Raffael (Dresden, Gemäldegalerie), wo die

Wolken den Standgrund für die antigrave, erhöhte Madonna mit dem Kind abgeben, vor der ein Vorhang sich zur Seite hin öffnet: hier sind die Wolken Mitspieler im himmlischen Theater, keine Erscheinungen irdischer Natur.

Ganz anders verhält es sich dagegen in der Landschaftsmalerei, die seit der Renaissance das Genre abgibt, das die ästhetische Wiederentdeckung der Wolken einleitet – bis dahin, daß um 1800 die Wolken selbst zur autonomen Himmelslandschaft werden können. Verbunden ist dies mit einer Befreiung der Malhand, die nun auch in Öl, in Aquarell oder kräftigem Zeichenstrich mit dynamischen Zügen, der Flüchtigkeit des Phänomens entsprechend, Farben, Konturen und Massigkeit der Wolkenkörper aufträgt, Skizzen in freier Natur, die später im Atelier ausgeführt und zum Erstaunen des Publikums ausgestellt werden. Gewiß werden die Wolken zunächst nur im Zusammenspiel mit anderen Naturfigurationen zu Bildnern des Landschaftlichen. Um dieses Zusammenspiel soll es im Folgenden gehen.

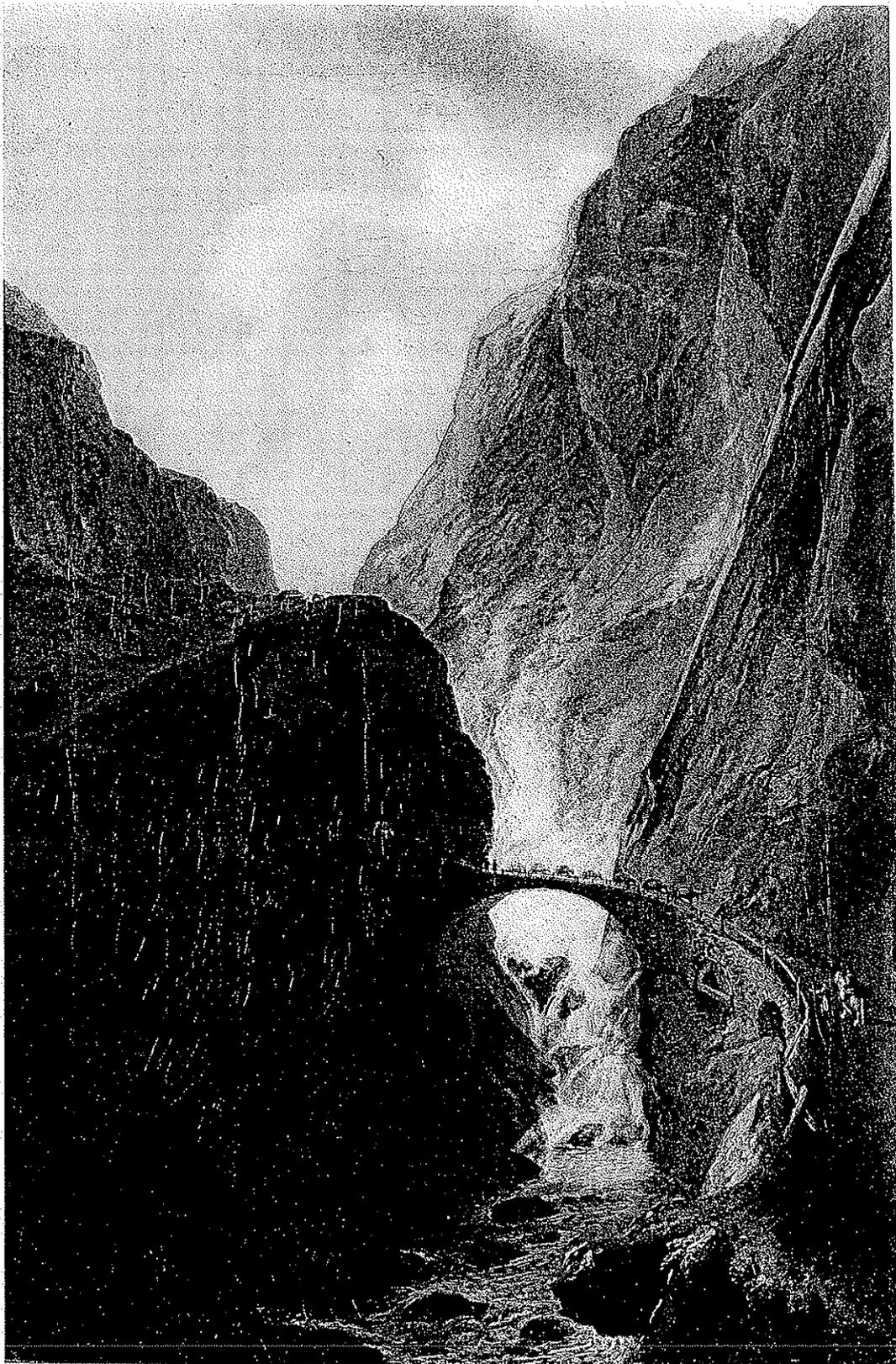
II. Wasser, Wolken und Steine formieren das Landschaftserleben nicht nur der europäischen Kulturen. Man denke z.B. an die Tuschzeichnung *Wolken-Wasser-Stein* des chinesischen Meisters Ni Yuanlu (1594–1644, New York, Metropolitan Museum of Art, Abb. S. 13), der aus dem unteren Bildrand heraus ein dynamisch aufstrebendes, irreguläres, frei sich entwickelndes Formgebilde schafft, das die Grenzen der Naturreiche überspielt. In kalligraphischen Zeichen setzt der Künstler daneben die Worte: »Nicht verrückt, nicht vorgetäuscht, vielleicht Wolken, vielleicht Stein.« Oder man denke an manche Zeichnungen der Südlichen Sung-Akademie im 12. und 13. Jahrhundert, wo aus minimalem Dunst, Wasser, angedeuteten Bergformen, Wolken, Bäumen federleicht schwebende Landschaften gezaubert werden. Man denke an den japanischen Meister Sesshu (1420–1506), dessen Landschaften oft selbst wie aus den flüchtigen Figuren des Wolkigen gebildet sind. Nicht zu vergessen Tohaku (1539–1610), etwa seine meisterhaften, meterlangen Faltschirme, bei denen er aus dem leichten Gewölk von Tusche und Farbhauchen gewaltige Panoramen schafft. Dort können Wasser, Felsen, Bäume und Wolken wirk-

lich miteinander kommunizieren. Doch bleiben wir, eingedenk, daß die elementaren Figurationen des Landschaftlichen transkulturelle Korrespondenzen aufweisen, in Europa.

Zwar bestimmen einzelne Steine, Findlinge oder Basaltsäulen das Bild der Landschaft erst, als Geognosie und Landschaftskunst um 1800 miteinander in Wechselwirkung treten. Doch immer sind es steinerne Formationen, welche der Landschaft Halt und Gestalt verleihen – als ragende Gebirgszüge, wellige Hügel, in die Ferne ziehende Täler, dunkle Schluchten und Gründe, strebende Gipfel oder auch als schroffe Felsküsten, die sich dem Meer entgegenstemmen, das aufschäumend sich an ihnen bricht. Das Steinerne ist, vom Typus der Hochgebirgsmalerei abgesehen, zumeist verhüllt vom Mantel der Pflanzen, der Felder und Wiesen, der Wälder und Büsche. Leonardo nannte, noch ganz im Bann der leibmetaphorischen Deutung der Terra, die Felsen das Skelett der Erde, das vom Gewebe des Erd- und Pflanzenreichs bedeckt wird, doch diesem erst die morphologische Stabilität verleiht. Die Flüsse und Bäche, ober- wie unterirdisch dahinströmend, sind die Adern des Erdleibs, ein ewiger Kreislauf des Wassers. Und mächtig atmet in Ebbe und Flut die Lunge der Erde, die auch die Zirkulation der Ströme und Rinnsale antreibt. Dies ist antikes Erbe. So werden für Leonardo Landschaften zu beredten Zeugnissen des lebendigen Organismus der Erde – und seiner Geschichte. Auf dieser Linie ist Landschaftsmalerei immer auch Bio-Graphie des Erdkörpers. Und vielleicht gilt von aller Landschaftskunst, daß sie sich mit der Geschichte der *objektiven* Natur verwebt – auch wenn sich gerade in ihr die *subjektiven* Stimmungen des Betrachters oder Malers verkörpern.

Wohl niemals darf dabei das Wasser fehlen, auf den gemalten Landschaften so wenig wie dort, wo wir den Blick in der Natur schweifen lassen. Die frische Quelle ist das erste Element des antiken *locus amoenus*, und von da an rinnt, strömt, brandet, sprudelt das Wasser durch die Landschaften aller Epochen. Schließen wir die Augen, so sehen wir ohne Ende gemalte und erinnerte Bilder, auf denen als stiller Teich, als munter springender Bach, als stürzender Fall, als mächtiger Strom, als unendliches Meer das Wasser seine Allgegenwart bewährt. Und gar die Wolken –

Caspar Wolf (1735–1783)
Die Teufelsbrücke in der Schöllenen.
Um 1777
Öl auf Leinwand, 82 x 54 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Depositum der Gottfried Keller-Stiftung



wer wollte sie missen, diese Verwandlungskünstler des Wassers. Besonders die Wolken bezaubern als flüchtig spielendes Medium das Auge: die wuchernd bauchigen Formen, welche dem Himmel Tiefe verleihen und doch vor seiner monochromen Abgründigkeit schützen; die gezausten jagenden Formen, welche die Spur der Winde zeichnen; die am Horizont mit dem Meer flächig vermählten Boten der Ferne; die um die Gipfel dicht gelagerten Drohungen; die in Grau und Schwarz kraftvoll brodelnden Wände, aus denen das Gewitter hervorbricht; das zarte Gefieder, das über den Himmel fliegt; die flach übers Land gebreitete Decke der Melancholie; der raumaufflösende Nebel über Hügel und Tal; das Leuchten der goldbebanderten Luftschiffe, wenn die rosenfingrige Aurora sie schmückt; ihr silbernes Prunken, wenn nächstens vor schwarzem Grund sie am Mond vorbeiziehen ...

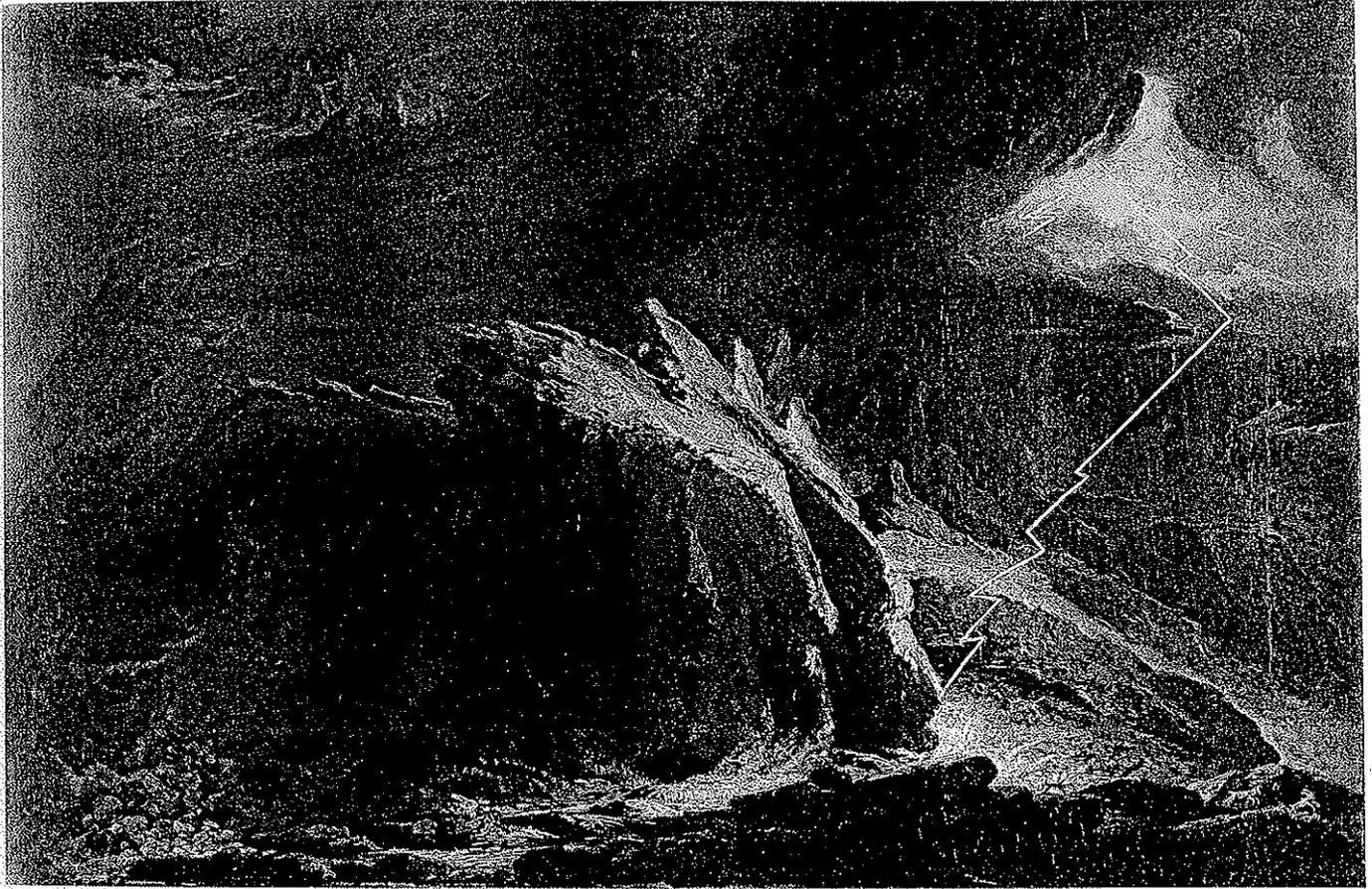
Noch stärker als das fließende Wasser zeichnen die Wolken die Spur einer nirgends verehrten Gottheit: der Flüchtigkeit. Sie ist die Signatur aller Dinge, selbst wenn sie sich zu stolzer Form erheben, zu Gebirgen aufgetürmt, die mit ihrem erhabenen Alter prunken. Und doch sind auch die Gebirge nur Wimpernschläge in der Tiefe der Zeit, welche durch nichts so markiert wird wie durch die Augenblicke der Wolken. Darum hängen im 18. Jahrhundert die Entdeckung der geognostischen Tiefenzeit und die Entdeckung der flüchtigen Wolken unmittelbar zusammen. Da, wo Landschaftsmalerei, wie es Carl Gustav Carus wollte, zur »Erdlebens-Kunst« wird, lagern sich die steinernen Riesen ins Bild als Monumente einer Zeitentiefe, die formgebend an ihnen gearbeitet hat. Sie sind gerade für diesen Augenblick *da* in ihrer schweigenden Ruhe, aus der dennoch ihr Prozesshaftes, ihr erdgeschichtliches Werden und Vergehen dem aufmerksamen Betrachter offenbar wird. Darum nimmt es nicht Wunder, daß Carus – nach der Abhandlung über die Physiognomie des Erdkörpers, worin dem Steinernen die leitende Funktion zukommt, und dem Kapitel über die Spielarten des Wassers – den Neunten Brief dem Luftmeer widmet, um im zehnten dann, auf der Grundlage von Howards Wolken- und Goethes Witterungslehre, eine Studie über das »Wolkenleben« folgen zu lassen. Als landschaftliche Konstituente bildet es den Kontrapunkt zum

Steinern-Gebirgigen, so wie das Wasser dem Feuerigen und dem Äther entgegengesetzt wird. So baut Carus die Landschaftsästhetik noch einmal aus den antiken Vier Elementen, ihren Analogien, Polaritäten und Zirkulationen. Das Alte Testament ist Carus dabei doch in Übereinstimmung mit der modernen Landschaftsmalerei bis zu William Turner, bevor sich dann die gegenständliche Kompaktheit und atmosphärische Gestimmtheit der Dinge und ihrer Räume auflöst und in ein Fluten der Energien und Wahrnehmungen verwandelt.

Kein größerer Gegensatz scheint denkbar als der zwischen den ziehenden Wolken, die niemals identisch sind und kaum am Sein teilzunehmen scheinen, und der steinernen Welt, welche den tragenden Grund alles Lebendigen darstellt: der Erde und des Pflanzenkleides, der Tiere und Menschen, der Dörfer und Städte, aber auch der Flüsse und Seen, ja selbst des Meeres, das fügsam in den gewaltigen Steintälern zwischen den bewohnten Kontinenten spielt. Und doch stellen beide, Wolken wie Steine, nur verschiedene Modalitäten der Zeit dar, die wir angesichts der ruhig gelagerten Formen allzu leicht vergessen würden, wenn die metamorphotischen Wolken nicht immer der Zeit eingedenk wären. Und so »sehen« wir, durch die Wolken belehrt, die Zeit überall: der breite Fluss, der in weiten Schwüngen gegen den Horizont sich verliert, ist eines der ältesten Symbole überhaupt des Zeiten- und Lebensstroms; das Licht gibt die Tageszeit zu erkennen; die Pflanzen zeigen die Jahreszeit an; die Gebirge stehen da als Ruinen einer unahnbaren Vergangenheit; die Tiere und Menschen, so friedvoll sie in die Landschaft gruppiert sein mögen, kehren ihre Zerbrechlichkeit hervor; die Zeugen der Zivilisation – das Feld, das Dorf, die ferne Stadt, das Segel auf dem Meer – bezeichnen das Lebendig-Schaffende so sehr wie das unausweichlich Untergehende. Je inniger sich das Bild der Landschaft mit den Zeichen der vergehenden Zeit erfüllt, umso so stärker rührt uns die Schwermut an, die aus allen starken Landschaften figürlich zu uns spricht.

Das Steinerne und Wasserhafte verbinden sich dort, wo das Eis zur dauerhaften Form wird. Auch das Eis kann zur landschaftlichen Gestalt werden, wie wir wiederum seit der Romantik wissen, als C.D. Friedrich sein *Eismeer* (1824, Kunsthalle

Caspar Wolf (1735–1783)
Gewitter und Blitzschlag am
unteren Grindelwaldgletscher.
Um 1774–1775
Öl auf Leinwand, 54 x 82 cm
Aargauer Kunsthau Aarau





Caspar David Friedrich (1774–1840)
 Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)
 Um 1823–1824
 Öl auf Leinwand, 96,7 × 126,9 cm
 Hamburger Kunsthalle

Hamburg, Abb.) malte, und als bei vielen Landschaftern alpine Gletscherformationen ins Bild traten. In die durch Verschiebekräfte aufgekipfelten Eisschollen unter dem fahlen Licht der nördlichen Sonne klemmt Friedrich ein Schiffswrack, das so zum Symbol einer Todeslandschaft wird. Oder wuchtige Gletschermassen werden zwischen ungeheure Felswände gesperrt als starre Ströme, die zum *nunc stans* des Todes angehalten sind – oder die als monumentale Zeugnisse einer urgeschichtlichen Natur erscheinen, in der kein Leben heimisch werden kann. Winzig sehen wir Menschen am Rande dieser gewaltigstillen Macht, wie Merkzeichen der Verletzlichkeit alles Organischen angesichts einer lebensfeindlichen Erhabenheit.

Von den Eis-Landschaften, in denen das lebenspendende Wasser zum Sarkophag geworden ist, gelangt man leicht zur Wüste, die im 19. Jahrhundert als mögliche Dominante des Landschaftlichen entdeckt wird. Wird im Eismeer das Fluidale zum Tödlich-Starren des Steinernen, so löst sich in der Wüste das Steinerne auf in die sandigen Wellen, die das Bild des unruhigen Meeres anhalten und in glühende Ödnis verwandeln, belebt nur vom Allerflüchtigsten, den Einbildungen der Fata Morgana und den Versuchungen der heiligen Eremiten. Das Wüste überhaupt ist eine Erscheinung des Wassers und des Steins. Historisch taucht es zum ersten Mal auf, als die Metropolen als Steinwüsten und Steinmeere entdeckt werden. Es scheint nur so, als bildeten die Wüsten des Sandes und der Felsen, des Meeres und des Eises die *Randzonen* der Erde. Je mehr die in die gemäßigten Zonen gebetteten Zivilisationen ihre Anfälligkeit entdecken, um so sichtbarer wird, daß der lebenssatten Landschaftstyp, der seit dem

16. Jahrhundert die Leinwände füllt, global und erdgeschichtlich betrachtet nicht die Regel, sondern die Ausnahme ist, nicht das Zentrum sondern der Rand. Das Leben ist die Ausnahme eines Kosmos, der ganze Weltensysteme hervorbringt, die doch nur Landschaften toter Materie sind. Die Himmelslandschaft, das Sternenzelt, das friedlichen Blinken der Sterne über der schlafenden Erde, die anderntags unterm Licht der Sonne aufs neue erwacht, umhüllten ein Leben, das durch göttliche Schöpfung ewig gesichert ist. Nicht umsonst war auch das Kleid der Schutzmantelmadonna von Sternen übersät: als wäre dieses die behütende Hülle des Lebens der Erde. Die Kälte des Friedrich'schen *Eismeeers*, in dem das gescheiterte Schiff als Emblem menschlicher Geschichte zersplittert, korrespondiert schon auf Erden mit dem Gesetz der Entropie, die alles Leben in *the long run* versteinern lässt. Wovon die lieblichen Landschaftsbilder hinter unserer Stirn und vor unseren Augen erfüllt sind – das sind Dokumente der Zufälligkeit des Lebens in einer kosmischen Landschaft des Todes. Auch dies ist eine Entdeckung des 19. Jahrhunderts.

Ohne Zweifel zeigt das landschaftliche Zusammenspiel von Stein, Wasser und Wolken in unserer kunstgeprägten Erfahrung vor allem eines: lebensvolle Natur. Doch ebenso sicher gilt, daß schon mit Leonardo die Landschaftsästhetik auch zum Medium einer Gegeneinsicht wird: der Fragilität alles Lebendigen. Die schroffen Felshintergründe und toten Ströme auf den Gemälden Leonardos zeigen ein totes Archiv der Naturgeschichte, aus der alles Leben bereits wieder abgezogen ist. In der Geschichte der Landschaft wurden Steine, Wasser und Wolken als Elemente einer integralen Natur verwendet, in die das

Lebendige – Pflanzen, Tiere, Menschen – eingebettet erscheint. Die sinnliche Evidenz dieses Integrals des Lebens konnte nur gesichert werden, indem die Künstler das Tödliche von Stein und Wasser und das Ephemere von Wolken »bekleideten« mit den Farben des Organischen »einbauten« als gestalthafte und fruchtbare Elemente der Natur, »verwendeten« als Zeichen einer Naturgeschichte, die das Leben affirmiert. Zeit, Vergänglichkeit und Tod waren in dieser Ästhetik Grenzphänomene des universalen Lebens. Marsetzte ästhetisch um, was Immanuel Kant in der »Kritik der Urteilskraft« als eine seiner optimistischsten Ideen ausprobierte: daß nämlich das Leben der Menschen in die Natur »passen« könnte.

Wenn aber, was bei Leonardo nur der Hintergrund seiner Figurengemälde abgibt, die tote Natur in den Vordergrund der Bilder tritt, geschieht eine Inversion der lebensvollen Gestalt der Landschaft: sie wird zum Medium einer Erfahrung, wonach das Leben ein Grenzphänomen der toten Natur ist. Überall dort, wo das Steinerne und das Wasser in seinen mortifizierenden Bedeutungen ins Bild tritt, als rohe Felsformation, als Wüste, als fürchterliche »Meeresstille«, von der Goethedichtet, als Eismeer, als erhabene Unwirtlichkeit des Hochgebirges, als sinnloses Spiel der Elemente (das Faust so empört, und überall, wo die Wolken nicht mehr liebliche Form des glücklichen Augenblicks sind, sondern zu Zeichen sinnloser Zufälligkeit und drohender Gewalt, zu amorphen Decke des Unheils, zum Nebel einer universalen Depression werden –: dies wird die Landschaft zum Reflexionsmedium, in welchem das Tödliche und das Entropische, das Urgeschichtliche und das Postapokalyptische bedacht wird. Si

klammern die Einrichtungen des Menschen und die zarten Formen des Organischen ein. Von diesen Rändern aus dringt das Gefährliche und Destruktive in die ästhetischen Formen ein. Damit löst sich, nicht nur als Reflex der industriellen und urbanen Moderne, die Ästhetik der schönen Landschaft auf und gibt Raum den zeitgenössischen Erfahrungen des Erhabenen, des Schreckens, der Dissoziation und des Widerstreits, die das Schöne mortifizieren.

Mehr als das Augenblickhafte glauben macht, sind die Landschaftsbilder tief mit der Geschichtsphilosophie und Religion verbunden. Und von Beginn an hat die Philosophie, als sie sich vom Mythos abzulösen begann, gerade das zum ersten Reflexionsobjekt erhoben, was den europäischen Landschaftsbegriff prägte: die vier Elemente. Sie sind die Wurzeln (rhizomata) oder Reihenglieder (stocheia), aus denen sich die Natur bildet. Den Elementen liegen wiederum Qualitäten zugrunde: die Paare feucht/trocken und kalt/warm. Indem im uranfänglichen, gestaltlosen Atom-Wirbel das Kalte und Trockene zusammentritt, entsteht die Erde. Indem das Kalte und Feuchte sich vereinigt, trennt sich Wasser ab. Das Warme und Trockene bildet das Feuer, und das Warme und Feuchte lässt die bewegliche Luft entstehen. So differenzieren sich die elementarischen »Sphären« der kosmischen und irdischen Natur aus. Zwischen den Elementen entsteht ein dynamischer Austausch und Wandel. Die Dinge der Welt sind relative, vorübergehende Verkörperungen, an denen gewöhnlich alle vier Elemente beteiligt sind.

An Wasser, Steinen und Wolken können wir das Dynamische und Bildende der Elemente gut ablesen. Eis und Wolken sind Aggregate des Wassers je nach Überwiegen des Kalten oder Warmen im Feuchten. Im »Eis« überwiegt das Kalte so sehr, daß das Wasser der Erde ähnlich wird und gar »Kontinente« zu bilden vermag; in den »Wolken« ist das Warme so dominant, daß sie das Wasser im Übergang zur Luft zeigen. Im Stein ist das Trockene der Erde so stark, daß das Wasser wohl die Steine zermahlen kann, wie an der Wüste zu sehen ist: aber diese bleibt unveränderlich steinern. Nur das Feuer, wie die vulkanistischen Landschaftsbilder des 18. Jahrhunderts zeigen, vermag das Steinerner so anzugreifen, daß es Züge des Beweglichen

gewinnt wie das Feuer selbst, bevor Abkühlung es nach unten abströmen lässt, bis es wieder erstarrt, abgelagert auf der Feste der Erde.

Über allem liegt das Licht, der Äther, der in seiner ersten Brechung, der Luft, zum landschaftlichen »Duft der Ferne« (Goethe) wird. Im Spiel der Farben und Schatten weist der Äther den Dingen ihre Lokalität und Kontur an. Der Äther ist das fünfte Element, in das insbesondere in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Landschaften getaucht sind. Sie stehen dadurch nicht nur in symbiotischer Beziehung zum Stofflichen des Luftreichen, sondern erscheinen immer als Emanationen des göttlichsten Elements, des Äthers. Ihm arbeiten von unten her die schweren Elemente entgegen: das reine Licht könnte sich nicht zu Farben brechen, wenn nicht die opake Materie dem Licht die Möglichkeit seiner Erscheinung böte. Das Wasser, leichter und beweglicher als das Erdige, enthält andere Potenzen, die den Auftritt des Lichtes bedingen: oft sehen wir das Wasser einen Spiegel bilden, der den Himmel reflektierend vertieft und die horizontalen Umgebungsfarben von Büschen und Wäldern, Wiesen und Blumen wiedergibt. Oder das Wasser bricht das Licht zum Regenbogen, der sich über die Landschaft wölbt als himmlisches Zeichen des Friedens. Mit Goethe zu sprechen, lässt der Regenbogen die »Taten« des Lichts rein hervortreten. In Pans Stunde, dem wolkenlosen Mittag, liegt das Land im Bann einer bis zur Erbarmungslosigkeit absoluten Herrschaft des Lichts. Wolken dämpfen es, sie tragen das Wasser über den Himmel, der sich dadurch verdunkelt und die Landschaft abgeschnitten erscheinen lässt von ihrer kosmischen Quelle. Der langsame Zug lockerer Wolkenverbände dagegen sorgt für unendliche Varianten des Lichtspiels zwischen Gleißern und Schatten. Und vollends offenbart die Landschaft ihren kosmischen Bezug bei Nacht, wenn mit der Schwärze der mächtige Gegenspieler des Lichts auftritt, zugleich aber diese Schwärze zur Voraussetzung wird, um das zarte Sternenlicht ins Landschaftliche zu integrieren oder die Dinge ins Reflexionslicht des Mondes getaucht zu sehen.

Wasser, Wolken und Steine sind schließlich auch Bildner von Atmosphären oder Gefühlsräumen. Das Landschaftliche ist gerade dadurch gekennzeichnet, daß

objektive Naturformationen zusammen treffen mit subjektiven Dispositionen sinnlichen und ästhetischen Erlebens, das als emotionale Tönung »Bild« und »Betrachter« zusammenschließt. Dies muss nicht harmonisch verlaufen, im Gegenteil sind Momente des Dissonanz und der Verstörung häufig dem Atmosphärischen der Landschaft zugehörig. Auch ist das Harmonische heute zumeist eine trügerische Idylle, wenn nicht Kitsch, zustandekommend nur, indem man die Augen vor dem Destruktiven, Artifizialen und Zivilisatorischen verschließt. Gleichwohl ist »Landschaft« nach wie vor ein Dispositiv der Naturerfahrung. Und Wasser, Steine, Wolken sind darin wirkungsträchtige Elemente, die vielfache Modifikationen sinnlicher Wahrnehmung und emotionaler Gestimmtheit erlauben.

Dabei wird der Unterschied von Landschaftsbildern und realen Landschaften bedeutend. Denn vor Bildern stehen wir still und können uns mit den Augen ins Bild versenken, bis diese zum Fenster für jene Anmutungen werden, die das Bild hervorruft. Emotionales Echo und Reflexion bilden dann, vermittelt über das Auge, eine Konfiguration mit dem Gemälde, das nun seine atmosphärischen Potentiale entfaltet. Anders ist es, wenn wir durch Landschaften wandern, hier ausruhend den Blick schweifen lassen und dort uns über Hindernisse hinwegnügen; wenn Gerüche und Geräusche sich dem Augensinn hinzugesellen; wenn schreitend wir den Grund spüren oder ständig der Gleichgewichtssinn uns in einen tarierten Kontakt mit dem Umgebungsraum hält (was gelegentlich misslingt). Wie anders wirken die Wolken, wenn wir auf dem Rücken liegend den steinernen oder gräsernen Untergrund spüren und der Blick senkrecht in den Himmel strebt – gegenüber der gehenden Bewegung mit der Blickdominante ins Horizontale und dem rhythmischen Kontakt der Fußsohlen auf dem Boden. Oder wir schwimmen in einen Bergsee hinaus: wie anders ist der Blick auf die umgebenden Felsformationen als vom Ufer aus, wie anders das Erleben des Wassers, ob es als Spiegelfläche vor uns liegt oder an unserer Haut entlang gleitet. Und welcher Unterschied zwischen einer gemalten Gewitter-Landschaft, dem Beobachten des Gewitters aus einem Fensterausschnitt heraus (wie einst in Goethes *Werther*) oder dem Überrascht-



Joseph Beuys (1921-1986)
was birgt die Wolke? 1981
Farboffset auf Büttenpapier,
Vorzugsausgabe, 49 x 64 cm
Auflage: 300, stempelsigniert, numeriert
+ ca. 20 E. A., nicht numeriert
Hrsg.: Press-art, Magazin der Basler
Zeitung, Basel

werden durch ein Unwetter bei einer Bergwanderung, das noch heute Urängste vor einer gewaltigen Natur auszulösen vermag, wenn die Wasser, von Blitz und Donner begleitet, auf die Felsen stürzen. So ist wohl richtig, daß die Landschaftsbilder eine Schule der Wahrnehmung darstellen; doch, so geschult, erschließt den Königsweg des Landschaftlichen noch immer der Leib, dessen Sinne und Gefühle sich mit dem landschaftlichen Raum zusammenschließen – mit Wasser, Wolken, Steinen und tausend Dingen und Formen mehr.

III. 1956 tuscht Josef Beuys ein Aquarell *Rote Wolke* (Abb.), das 1981 als Offsetdruck unter dem Titel *Was birgt die Wolke?* publiziert wird. Der Titel wird als winziger Schriftzug rechts neben die Wolke in der Höhe der einzigen Ausspitzung des weich runden Formgebildes gesetzt. Nach weit über hundert Jahren Wolkenforschung, nachdem die Wolken klassifiziert, in ihrer chemisch-physikalischen Zusammensetzung analysiert, in ihren meteorologischen Funktionen, ihren Dynamiken und Verteilungsmustern erkannt, in ihren Reaktionen und Metamorphosen durchschaut wurden – nach all dieser Aufklärung und Verwissenschaftlichung wird bei Beuys die Wolke erneut zum Rätsel. »Was birgt die Wolke?« – diese Frage ist aus dem Bild heraus nicht zu beantworten. Vielleicht vor einer weit hingestreckten, bläulichen Hintergrundslandschaft scheint das rote Ungetüm wie ein ungestalter Cumulus aufzuquellen, zum Grund hin matter rot als im zentralen, stärker durchwirkten Körper. Ganz rätselhaft bleiben die Rotfragmente in der unteren und oberen linken Bildecke. Ebenso undeutbar bleiben der rechts wie ein Ballon schwebende Rotfleck, der oberhalb der Schrift

wie ein weit entfernter Cirrus sichtbare Strich oder der sich aus dem großen Körper rechts herauslösende, dunkelrote Teil. Ist es überhaupt eine Landschaft, die den Hintergrund abgibt? Und wenn ja, warum wiederholt sich ihr Blaugrau links oben am Himmel? Und warum ist die Wolke rot?

Das Rot »birgt« nichts Gutes – so mutet es den Betrachter an, der in verschiedene Richtungen assoziieren mag: man erinnert sich der Legenden über die frühneuzeitlichen Blutregen, die als apokalyptische Unglückszeichen gelesen wurden. Man denkt an orangene oder rötliche Wolken am Abend- oder Morgenhimmel und weiß, daß die Beuys'sche Wolke damit nichts zu tun hat. Man erinnert sich, daß die Jahre um 1956 von besonders bedrohlichen Atom- und Wasserstoffbombenversuchen bestimmt waren. Hier breiteten sich Ängste vor dem Atomkrieg ebenso aus wie später um 1981, als das Blatt in den Offset ging: dies war die Zeit der Pershing- und SS20-Raketen-Aufrüstung in Mitteleuropa, in der die Friedensbewegung mit apokalyptischen Denkmotiven vielfach durchsetzt war. Hat der politisch stets sensible Beuys darauf reagiert?

Sicher ist, daß Wolken heute keineswegs mehr Spielformen des natürlichen Wind-Wasser-Kreislaufes sein müssen. Sie können aus anthropogenen Katastrophen, Chemieunfällen, Atombombenversuchen, Kriegsangriffen stammen, oder gar wie 1986 nach dem Atomkraftwerks-Unfall in Tschernobyl als unsichtbare Wolke von Strahlungspartikeln bei frühsummerlich herrlich klarem Himmel über Mittel- und Osteuropa ziehen. Wir wissen längst nicht mehr, was Wolken »bergen« – es kann ersehnter Regen fürs dürstende Land sein ebenso wie eine Unwetterkatastrophe (wir

erinnern uns an 2002), die zu Überflutungen ganzer Landstriche führt und von der uns die Klimaforscher sagen, daß solche Starkregen bereits auf den von Menschen verursachten Klimawandel zurückgehen. Die Wolke kann den sauren Regen »bergen«, der die Wälder sterben lässt, oder das Giftgas im 1. Weltkrieg, im irak-iransischen Krieg, in Seveso. Die Wolke »birgt« und transportiert die Abgase, Russpartikel, den Industriestaub über hunderte von Kilometern, oder sie »birgt« in dem, was wir als unregelmäßige Bildungen von Höhengirrus zu erkennen meinen, die Verbrennungsgase der Jets.

Was birgt die Wolke – im Guten und Bösen? Diese Frage wurde bereits im mythischen Zeitalter gestellt. Und die Wolken so behaltend, befragte man das Schicksal und die Götter. Die Wolken »bedeuteten« – und wenn sie etwas »bargen«, so war es Sinn (und nebenher auch wirkliche Unwetter oder Regenbogen). Seit es Wissenschaft gibt, hieß die Frage danach, was Wolken »bergen«, daß man meteorologische und physikalische Antworten suchte, die unser Wissen mehrten und damit unseren Stand in der Welt aufklärten. Diese Aufklärung hat eine weitere Dimension: denn Wolken »bargen« Ästhetik – Formspiele, Farbkompositionen, Stimmungen, Lichtbrechungen. Wolken »bargen« ästhetische Anmutungen – und das hieß auch, daß sich Erinnerungen, Sehnsüchte, Gefühle aller Art mit ihnen verbanden und eine Seh-Lust durch sie evoziert wurde, die den Spielarten des Ästhetischen, dem Schönen und Erhabenen, neue Nuancen hinzufügte. Das 20. Jahrhundert – die Epoche des Flugzeugs und der Satelliten, die uns die Wolken und ihre globale Verteilung auf den tiefblauen Ozeanen und den braunen Kontinenten völlig neu wahrneh-

men ließ – war schließlich auch das Zeitalter der computergestützten Meteorologie, die uns mit stupenden Einsichten in die vielfältigen Funktionen der Wolken überraschte, so daß neben die ästhetische Schätzung eine Art Achtung vor der »Technik der Natur« (I. Kant) trat. Das heißt hier: Achtung vor der extremen Systemkomplexität der ins Wettergeschehen aktiv integrierten Wolken. Wolken »bergen« also Wissen und Achtung.

Und nun scheint es, daß das bescheidene Aquarell von Beuys – sieht man es vor dem Hintergrund der destruktiven Eingriffe des Menschen in die Naturkreisläufe – der Frage, was Wolken »bergen«, eine neue Wendung gibt: Wolken bergen, verbergen, verbreiten die Angst und die Gefahr, die der Mensch vor sich selbst haben muss. Radikaler als je zuvor wird bei Beuys die ästhetische Vergegenwärtigung der Wolke zur Selbstbegegnung.

Ossing, Berlin 1997, S. 9–26.

Pohlmann, Ulrich / Hohenzollern, Johann Georg von (Hg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*; München 2004.

Richter, Inés-Uta: *Wolkenstudien um 1800. Zum Verhältnis von Kunst, Natur und Wissenschaft*; MA Hamburg 1992.

Schneider-Carius, Karl: *Wetterkunde und Wetterforschung. Geschichte ihrer Probleme und Erkenntnisse in Dokumenten aus drei Jahrtausenden*. Freiburg / München 1955.

Schöne, Albrecht: »Über Goethes Wolkenlehre«. In: Borck, Karl Heinz / Henss, Rudolf (Hg.): *Der Berliner Germanistentag 1968*; Heidelberg 1970, S. 24–41.

Sitt, Martina: »Die verschiedenartige Natur der Wolken«. Anmerkungen zu Darstellungsweisen der Natur. In: Weschenfelder, Klaus / Roeber, Urs (Hg.): *Wasser, Wolken, Licht & Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*; Heidelberg 2002, S. 74–81.

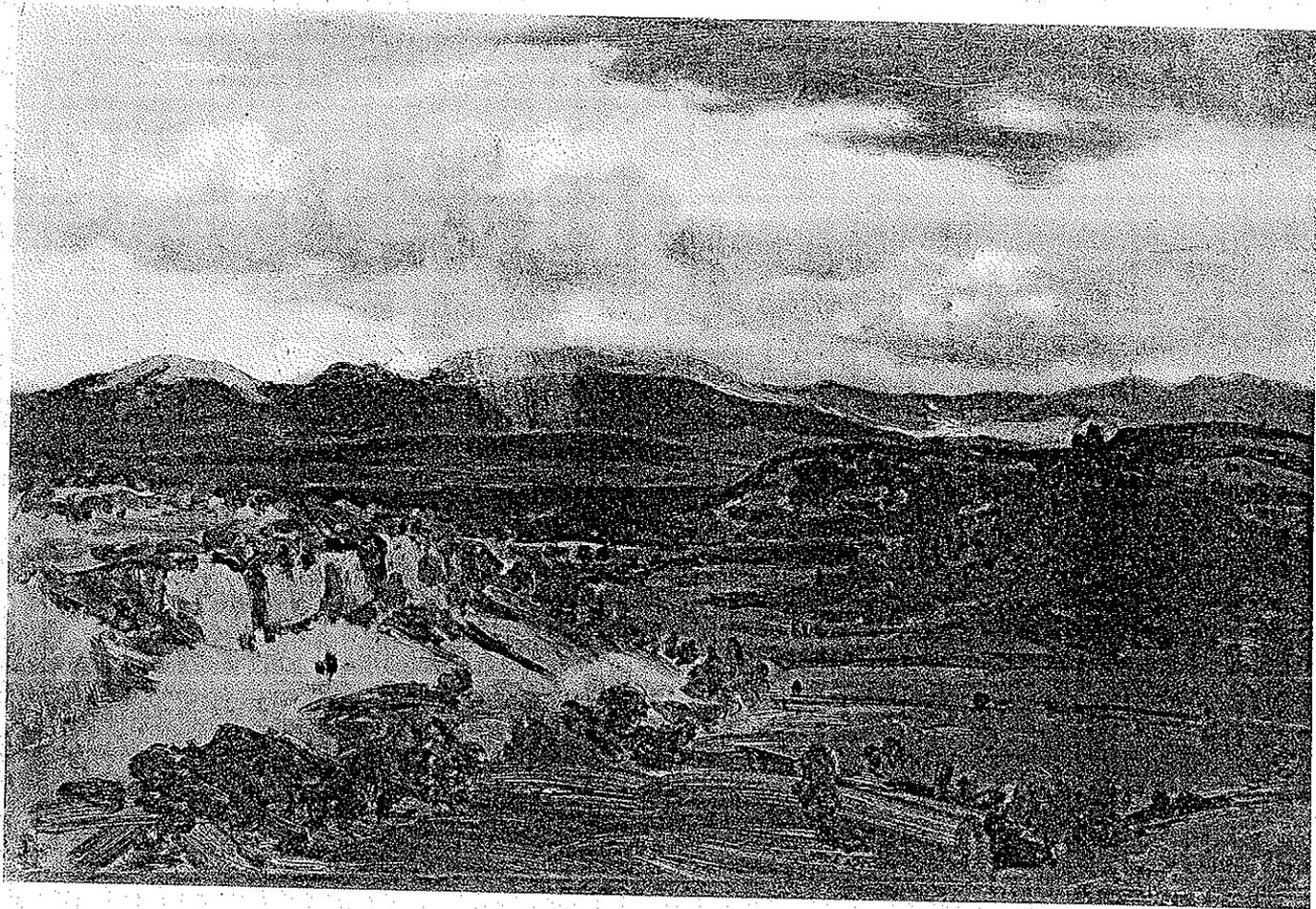
Watson, Lyall: *Heaven's Breath. A Natural History of the Wind*; London u. a. 1984.

Weschenfelder, Klaus / Roeber, Urs (Hg.): *Wasser, Wolken, Licht & Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*; Heidelberg 2002.

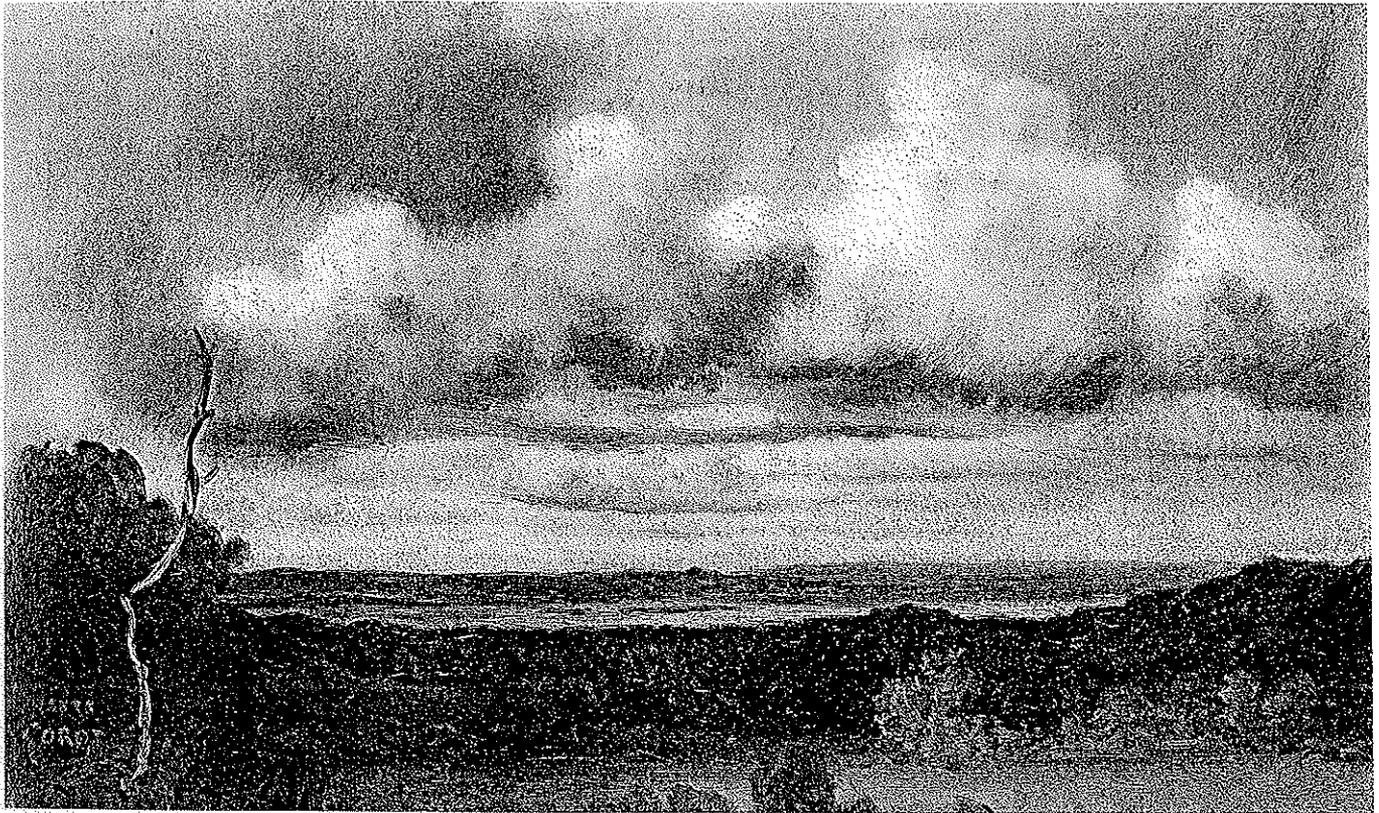
Zimmermann, Jörg: Wolkendunst. »Zur Ästhetik und Semiotik des Medienwechsels«. In: *Medienwechsel: Prometheus in den Künsten*. Freiburger Universitätsblätter, H. 150, 2004, S. 9–34.

Literatur

- »Wolken. Das große Geheimnis im Klima-Puzzle«, *Geo-Magazin* 8, 1996.
- Badt, Kurt: *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*; Berlin 1960.
- Bischoff, Michael: *Himmelszeichen. Eine bilderreiche Kunde von Aberglauben und Ängsten*; Nördlingen 1986.
- Böhme, Hartmut: »Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des »Menschenfremdesten««. In: Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*; Weinheim 1989, S. 160–192.
- Böhme, Hartmut: »Gibt es objektive Gefühle? Zum Problem einer Naturästhetik aus der Sicht der Goethezeit«. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*; Stuttgart 1996, S. 13–27.
- Böhme, Hartmut: *Wasser – Wolken – Steine. Zur Ästhetik der Landschaft. Galerie semina rerum*, Zürich 1999.
- Brocke, Michael / Jochum, Herbert (Hg.): *Wolken säule und Feuerschein. Jüdische Theologie des Holocaust*; Gütersloh 1993.
- Busch, Werner: »Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit«. In: *Goethe und die Kunst* (Ausst.-Kat.); hg. v. Sabine Schulze, Stuttgart 1994, S. 519–527.
- Delius, Friedrich C.: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*; München 1971.
- Fielding, Xan: *Das Buch der Winde*; Nördlingen 1988.
- Grünbein, Durs: »Brief über die Wolken«. In: Ders.: *Galileo vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*; Frankfurt a. M. 1999.
- Hamblyn, Richard: *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*; Frankfurt a. M. 2001.
- Keller, Werner: »Die antwortenden Gegenbilder«. Eine Studie zu Goethes Wolkendichtung. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1968*, S. 191–236.
- Körber, Hans-Günther: *Vom Wetterglauben zur Wetterforschung*; Innsbruck / Frankfurt a. M. 1987.
- Lämmert, Eberhard: »Kleine literarische Wolkenlehre«. In: *Wolken, Malerei, Klima in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Werner Wehry u. Franz J.



Jean-Bapiste Camille Corot (1796–1875)
Civita Castellana. 1826
Öl auf Karton auf Leinwand, 24 x 28 cm
Privatbesitz Schweiz



Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)
Fontainebleau. Orage sur les plaines. 1822
Öl auf Papier auf Leinwand, 20 x 33 cm
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Wolkenbilder

Die Erfindung des Himmels

Herausgegeben von
Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer

Aargauer Kunsthaus, Aarau
Hirmer Verlag, München