



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Einbettung der Abstraktionstheorien John Ruskins in
die Geschichte der Kunstgeschichte

verfasst von / submitted by

Katharina Hoffmann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Professor Rosenberg, bedanken, der mit seinem Fachwissen meine Ideen und Gedanken in eine fruchtbare Richtung gelenkt und mich so zum Ziel geführt hat. Ein weiterer Dank gilt Marei Döhring, die mich mit ihrer Motivation und ihrem Verständnis durch den Schreibprozess begleitet hat. Ebenso möchte ich meinen Studienkolleg*innen danken, die mich über all die Jahre begleitet haben, insbesondere Isabella Hofmann, die mich mit ihrem Wissen und unzähligen Fachgesprächen stets tatkräftig unterstützt hat.

Auch meiner Schwester, Dr. Alvina Hoffmann, möchte ich für ihre stetige Unterstützung danken. Sie hat immer an mich geglaubt und mich in den schwierigsten Phasen motiviert. Der größte Dank gebührt meiner Mutter Tatjana Hoffmann, die mich durch ihre ständige Ermutigung und ihren Glauben an meine Fähigkeiten bis zum Ende begleitet hat. Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinem Partner Timo Afentulidis bedanken, der die vielen Fassungen dieser Arbeit Korrektur gelesen und mich während des gesamten Prozesses mit Verständnis und Unterstützung begleitet hat.

„In einer Mode unterzugehen, die der Künstler mitunter selbst losgetreten hat, gehört zu den größten Risiken für den Nachruhm.“¹

¹ Jesse 2015.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
I. EINE ANALYSE DES BEGRIFFS <i>ABSTRACT</i> IN JOHN RUSKINS ŒUVRE.....	4
1. <i>ABSTRACTION</i> : VOM STIL ZUR BETRACHTUNGSMETHODE	5
1.1. <i>ABSTRACTION</i> ALS STILMITTEL	6
1.2. DAS KÜNSTLERISCHE ABSTRAKTIONSVERMÖGEN.....	13
1.3. DER ABSTRAKTE BLICK	16
2. DIE EIGENSCHAFT <i>ABSTRACT</i>	21
2.1. ABSTRACT FORM: DIE ZUSAMMENSETZUNG DER FORMEN	21
2.2. ABSTRACT COLOUR: DIE EIGENSCHAFT DER FARBE.....	25
2.3. ABSTRACT BEAUTY: RUSKINS ALLUMFASSENDES SCHÖNHETTSURTEIL	31
II. RUSKINS ABSTRAKTIONSTHEORIEN EINGEORDNET IN DIE GESCHICHTE DER KUNSTGESCHICHTE	36
1. RUSKIN ZWISCHEN <i>EMPIRISMUS</i> UND HISTORIZITÄT	37
1.1. RUSKINS SCHRIFTEN ALS ABBILD DER ENGLISCHEN KUNSTTHEORIE	38
1.2. DIE GESCHICHTE DER KUNST: DAS PROBLEM DER DEUTSCHSPRACHIGEN KUNSTGESCHICHTE IM 19.JAHRHUNDERT	40
2. RUSKINS ABSTRAKTIONSTHEORIEN ALS TIEFERES VERSTÄNDNIS FÜR DIE KUNSTENTWICKLUNG DER KOMMENDE MODERNE.....	46
2.1. RUSKINS REPUTATIONSPROBLEM	47
2.2. RUSKINS ABSTRAKTIONSTHEORIEN ALS BEGINN DER KOMMENDEN <i>AVANTGARDE</i>	51
DIE SPUREN VON RUSKINS ABSTRAKTIONSTHEORIEN.....	55
LITERATURVERZEICHNIS	58
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	64
ABBILDUNGEN	65
ABSTRACT I.....	68
ABSTRACT II	69

Einleitung

Der Name John Ruskin findet kaum Erwähnung im kunsthistorischen Kanon, insbesondere in den Schriften zur *Abstraktion*. Seine Bücher aus dem 19. Jahrhundert werden meist lediglich als Reflexionen der viktorianischen Kultur betrachtet, obwohl sie eine beträchtliche Menge von über 20.000 Seiten umfassen. Die Kunstgeschichte spielte für Ruskin nur eine untergeordnete Rolle, da sein Hauptinteresse darin bestand, über die britische Kunst aufzuklären. Es ist daher nicht überraschend, dass sein Name in Verbindung mit bedeutenden Künstlern wie William Turner, William Morris mit der *Arts and Crafts*-Bewegung oder den Präraffaeliten genannt wird. Tatsächlich hat Ruskin die britische Kunst des 19. Jahrhunderts maßgeblich geprägt. Sein umfangreiches Werk enthält bis heute wertvolle Beobachtungen, Theorien und Einblicke in eine Zeit, in der sich die Kunst allmählich von traditionellen Formen emanzipierte und den Weg zur *Abstraktion* und *Avantgarde* ebnete. Ruskin dokumentierte diese Entwicklungen und setzte sie in den historischen Kontext. Er erkannte abstrakte Elemente in Kunstwerken, jedoch bleibt unklar, ob er den Begriff *abstract* in der gleichen Bedeutung wie später in der Kunstgeschichte verwendet hat oder ob er sich des kunsthistorischen Bedeutungswandels bewusst war.

Die bisherige Forschung zu John Ruskin und seinen Schriften ist größtenteils monografisch ausgerichtet und konzentriert sich darauf, die Auswirkungen seiner Werke auf die Kunst- und Kulturszene des viktorianischen Zeitalters zu untersuchen. Dabei liegt der Fokus oft mehr auf der Person und dem Leben von Ruskin selbst, als auf dem eigentlichen Inhalt seiner Schriften. Die Betrachtung seiner Theorien und seines Beitrags zur Kunstgeschichte wird nur vereinzelt behandelt. Charles Dougherty versucht 1955 in seinem Aufsatz *Ruskin's View on Non-Representational Art*, Ruskins Kunstkritik des 19. Jahrhunderts auf die ungegenständliche Kunst des 20. Jahrhunderts anzuwenden. Doughertys These besagt, dass Ruskins Kritik an abstrakter oder kubistischer Kunst nicht an der fehlenden Schönheit läge, sondern daran, dass Schönheit allein nicht genug sei. Dougherty arbeitete die Wahrheit als zweiten Bewertungsmaßstab für ein gelungenes Werk nach Ruskin heraus, die durch den Intellekt nach einer rationalen Untersuchung begutachtet werden soll. Bildgegenstände sollen mit einer Symbolik aufgeladen werden, wodurch Bilder nicht nur eine Tatsache von malerischem Talent aufweisen, sondern auch eine Wiedergabe von Gefühlen, Glauben oder Moral innehaben sollen.²

² Dougherty 1955, S.114, 117.

In den 1960er Jahren bemerkten die Ruskin-Forscher Sir Kenneth Clark und Quentin Bell zwei Auffälligkeiten im Œuvre: Um ein kohärentes System von Ästhetik in Ruskins Schriften zu finden, solle man im Gesamtwerk danach suchen. Zudem seien seine ästhetischen Spekulationen inkonsequent.³ Auch Max Imdahl stieß im Jahr 1974 in seinem Aufsatz *Cézanne – Braque – Picasso: Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen* auf das Problem des fehlenden Zusammenhangs. Er untersucht das *gegenständliche Sehen*, das er durch die Theorien des *wiedererkennenden Sehens* und des *sehenden Sehens* unterstützt, und setzt es in Bezug zur Bildautonomie anhand der Kunstwerke von Cézanne, Braque und Picasso. Die methodische Herangehensweise des *sehenden Sehens* basiert auf Imdahls Verständnis der Kunstgeschichte als einer Wissenschaft der Erfahrung, die er durch kunsttheoretische Schriften aus dem späten 19. Jahrhundert historisch verankert.⁴ Die Theorien der Kunsttheoretiker John Ruskin, Jules Laforgue und Konrad Fiedler haben die Loslösung einer Erkenntnis durch Begriffe und das Ersetzen jener durch die Sinne gemeinsam. Dadurch entwickelte sich eine Überlegung von einer gewollt gegenstandslosen Anschauung von Kunstwerken vor dem Hintergrund der fehlenden Kenntnis über die Existenz von abstrakten und ungegenständlichen Kunstwerken im 19. Jahrhundert. Von Ruskins These hebt Imdahl das Sehen nur in der Wahrnehmung von Farben hervor, welches erst durch die Erfahrung von Gegenständen mit Funktionen und Bedeutungen einen Konsens bildet. Ruskin reduzierte sich in seiner Theorie auf das rein Optische und dieses rekurrierte sich auf Imdahls *sehendes Sehen*. Trotz Ruskins fortschrittlichem Denken, revidiert Imdahl eine Vorwegnahme des Konzepts der gegenstandslosen Malerei, da er nicht genug Belege dafür in Ruskins Schriften kannte.⁵

Robert Hewison stellte sich in seinem Buch *John Ruskin – The Argument of the Eye* aus dem Jahr 1976 der Herausforderung, die Thesen von Ruskin zum Schönheits- und Wahrheitsbegriff in seinem gesamten Werk zu erfassen und zu analysieren. Er stieß auf Ruskins unterschiedliche Anwendung dieser Begriffe in seiner Argumentation.⁶ Während den Begriffen Schönheit und Wahrheit in der Forschung viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sind Ruskins Ausführungen über die Herkunft der wahren und schönen Bildgegenstände ausgelassen worden. Gerade in diesen Erklärungen zieht er Bezüge zur Natur und ihrer *Abstraktion*, die für ein gelungenes Bild notwendig seien. Ruskins Anwendung des Begriffs *abstract* wird von Raphael Rosenberg in *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion* hingewiesen.⁷ Rosenberg argumentiert, dass Ruskin von einer Dualität abstrakter und mimetischer Werte in Gemälden spricht und dem *Abstrakten* einen größeren

³ Clark 1964 zitiert nach Landow 1971, S.3. / Bell 1963 zitiert nach Landow 1971, S.3.

⁴ Imdahl 1974, S.325.

⁵ Imdahl 1974, S.328-329.

⁶ Hewison 1976.

⁷ Rosenberg 2007.

Wert beimisst als der *Mimesis*. Er bestreitet jedoch, dass Ruskin die Vorstellung rein abstrakter Bilder unterstützt.⁸ Was sich jedoch sukzessiv aus Ruskins Schriften herauskristallisierte, ist seine scharfe Beobachtungsgabe und seine Fähigkeit, Formen isoliert zu betrachten. Hermann Bauer durchleuchtet in seiner Untersuchung Ruskins Formanalyse und fasst das Kapitel mit dem Titel „Die *reine Form* als Abstraktion“⁹ zusammen. Er betont besonders in Bezug auf Ruskins Werk *The Stones of Venice* ein frühes Beispiel für eine konsequente Formanalyse, bei der reine ungegenständliche Formen untersucht und abstrahiert werden, um Analogien, Typen und Entwicklungsabläufe zu identifizieren.¹⁰ Des Weiteren weist Bauer darauf hin, dass die Abstraktion von Formen, wie sie auch bei der Analyse des Begriffs *Abstraktion* zum Vorschein kam, die Erkennung von Strukturen und Strukturgesetzen ermöglicht. Diese Abstraktion eröffnet die Möglichkeit, Analogien mit der Natur und anderen Bereichen herzustellen.¹¹ Es ist festzustellen, dass Bauer in seiner Analyse hauptsächlich auf *Stones of Venice* Bezug nimmt und dass eine umfassende Bestätigung der Gesamtanalyse des Begriffs *abstrakte Form* fehlt. Es ist jedoch erwiesen, dass Ruskin aufgrund seiner Kunstkritik die Kunstwerke genauer beobachtete. Laut Rosenberg und Imdahl erkennt Ruskin abstrakte Elemente in den Werken, lehnt jedoch die Vorstellung rein abstrakter Bilder ab. Dies lässt darauf schließen, dass Ruskins Thesen in die Entwicklung der *Abstraktion* eingeordnet werden können. Darüber hinaus weist Bauer darauf hin, dass Ruskin eine Theorie der reinen Form entwickelte. Es bleibt jedoch eine offene Frage hinsichtlich der Bedeutung des Begriffs *Abstraktion* bei Ruskin, da seine Verwendung im 19. Jahrhundert stattfand und daher aus einer historischen Perspektive betrachtet werden muss. Seine Interpretation des Abstraktionsbegriffs unterscheidet sich möglicherweise von der heutigen Bedeutung im 21. Jahrhundert. Dies wirft zwei Fragen auf: Welche Bedeutung hatte Ruskins Abstraktionsbegriff, und basierend darauf, welche Rolle spielt er in der Geschichte der Kunstgeschichte?

Um diese Fragen zu beantworten, wird eine umfassende Analyse des Begriffs *abstract* anhand von Ruskins gesamtem schriftlichen Werk durchgeführt. Hierbei werden die von Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn zwischen 1903 und 1912 herausgegebenen 39 Bände herangezogen. Diese Begriffsanalyse soll die historische Anwendung des Begriffs vermitteln und zu einer Einordnung von Ruskin in die Geschichte der Kunstgeschichte führen. Dabei wird insbesondere die Entwicklung der englischen Theorienbildung im 19. Jahrhundert und die Problemanalyse der deutschen Kunstgeschichte berücksichtigt. Zusätzlich wird darauf

⁸ Rosenberg 2007, S.312.

⁹ Bauer 2003, S.157.

¹⁰ Bauer 2003, 160.

¹¹ Bauer 2003, S.160-161.

eingegangen, warum Ruskins Ruf ein maßgebliches Problem für seine Vergessenheit darstellt. Diese Schritte werden dazu dienen, das Ergebnis der Begriffsanalyse zu argumentieren und somit Ruskin seinen rechtmäßigen Platz in der Kunstgeschichte zu zuschreiben.

I. Eine Analyse des Begriffs *abstract* in John Ruskins Œuvre

Als John Ruskin am 20. Januar 1900 in Brantwood starb, stellten Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn Ruskins gesamte Schriften in insgesamt 39 Büchern zusammen und veröffentlichten sie als Bibliotheksausgabe, die seit 2011 von John Krug und Jen Shepherd von der Lancaster University Library auch als digitales Korpus im PDF-Format zur Verfügung gestellt wird. Bei der Suche nach dem Wort *abstract* in den über 23.000 Seiten der PDF-Dateien fand das Programm *Adobe Acrobat* 744 Vorkommen. Dabei wurde nicht nur das Vorkommen des Wortes *abstract*¹² berücksichtigt, sondern auch Idiome wie *in the abstract*¹³ und weitere Wörter der Wortfamilie wie das Substantiv *abstraction*¹⁴. Nach einer ersten qualitativen Analyse der Ergebnisse wurden die Begriffe *abstract beauty*, *abstract colour*, *abstract conception*, *abstract curves*, *abstract form*, *abstract outline*, *abstract perfection* und *abstraction* mindestens einmal von Ruskin verwendet. Im nächsten Schritt wurden die Begriffe in ihrer Bedeutung analysiert, um herauszufinden, ob sie in einem kunsthistorischen Kontext vorkommen. Ruskins Abstraktionsthesen zielen nicht auf eine geschlossene Theorie ab. Es handelt sich vielmehr um Einzelaussagen, die für eine andere Argumentation verwendet wurden. Um eine Klassifizierung der inhaltlichen Aussagen zu erstellen, wurde zunächst der Unterschied zwischen einer angewandten Verwendung des nominalen Begriffs *abstraction*, die einer Methode entspricht, und andererseits einem beobachteten Phänomen, das durch die Zusammensetzung von *abstract* mit einem kunsthistorischen Begriff entsteht, identifiziert. In

¹² Im Englischen hat das Wort *abstract* laut Oxford Learner's Dictionaries folgende Definitionen:

abstract, Adjective: (1) based on general ideas and not on any particular real person, thing or situation
abstract knowledge/principles (2) existing in thought or as an idea but not having a physical reality
We may talk of beautiful things but beauty itself is abstract. (3) (of art) not representing people or things in a realistic way, but expressing the artist's ideas about them

to abstract, Verb: (1) abstract something (from something) to remove something from somewhere, (2) abstract something (specialist) to make a written summary of a book, etc.

abstract, Noun: (1) an abstract work of art (2) a short piece of writing containing the main ideas in a document

¹³ *in the abstract*, idiom: in a general way, without referring to a particular real person, thing or situation.

¹⁴ *abstraction*, noun: (1) [countable, uncountable] (formal) a general idea not based on any particular real person, thing or situation; the quality of being abstract (2) [uncountable] (formal) the state of thinking deeply about something and not paying attention to what is around you (3) [uncountable, countable] the action of removing something from something else; the process of being removed from something else, for example water is an abstraction from rivers

der Anwendung des Begriffs *abstraction* zeigt sich darüber hinaus das Problem, dass dieser mit unterschiedlichen Aussagen verwendet wird. Ruskin unterscheidet zwischen einem Stil, der Fähigkeit zum Abstraktionsvermögen und einer Beobachtungsmethode. Durch die eigene Anwendung des abstrakten Blicks entdeckt er die Entstehung der abstrakten Farbe und der abstrakten Form. Die abstrakte Form hat nach Ruskin noch die Unterkategorien *abstract line*, *abstract outline* und *abstract curves*, da diese die abstrakte Form bestimmen. Die abstrakte Farbe wird als eigenständiges Phänomen behandelt. Aus dem harmonischen Zusammenwirken von abstrakter Form und abstrakter Farbe ergibt sich auch der Begriff *abstract beauty*, den Ruskin für ästhetische Urteile verwendet. Die Begriffe *abstract perfection* und *abstract conception* sind Synonyme für *abstract beauty*, da Ruskin inhaltlich die gleichen Aussagen trifft. Während er das Adjektiv *abstract* auf formale Aspekte von Kunstwerken bezieht, sieht er das Subjekt *abstraction* als notwendiges Mittel und Methode für Kunstschaffende.

1. *Abstraction*: Vom Stil zur Betrachtungsmethode

Ruskin verwendet den Begriff *abstraction* in verschiedenen Zusammenhängen. Er erklärt die Abstraktion als eigenständiges Stilmittel in Bezug auf verschiedene Kunstgattungen, betont die Notwendigkeit abstrakten Denkens beim Entwerfen und erklärt, wie der abstrahierende Blick die wahre Qualität eines Kunstobjekts enthüllen kann. Die Verwendung der *Abstraktion* als Stilmittel findet sich schon früh in Ruskins Beobachtungen und spielt später eine entscheidende Rolle beim Erkennen abstrakter Bildelemente. Um diese beobachteten *Abstraktionen* zu erklären, versucht Ruskin, sich der Bedeutung durch faktische Ausschlüsse zu nähern - indem er beschreibt, was sie nicht ist - um so die Entstehung und den richtigen Einsatz dieses Stilmittels in der Kunstgattung zu rechtfertigen. Während die großen Meister vergangener Epochen das abstrakte Stilmittel bewusst oder unbewusst einsetzten, erscheint es Ruskin sinnvoll, *abstraction* auch als Methode im Entwurfsprozess einzusetzen. Die Fähigkeit zur Abstraktion ist für das Entwerfen unerlässlich. Erst im Laufe des Realisierungsprozesses kann der Kunstschaffende entscheiden, wie viel von der abstrakten Skizze detailliert ausgearbeitet werden soll und an welchen Stellen die *Abstraktion* als Stilmittel eingesetzt werden kann. Bei der Entwicklung von Skizzen oder bei der kritischen Betrachtung von Kunstwerken ist ein abstrahierender Blick notwendig. Dieser Blick reduziert den Bildgegenstand auf seine wesentlichen Eigenschaften und analysiert diese auf ihre Wahrheit und Schönheit. Der Begriff der Abstraktion wird von Ruskin auf die Betrachtung, den Entwurf und schließlich die Herstellung eines Kunstobjekts angewandt.

1.1. *Abstraction* als Stilmittel

In den ersten beiden Bänden der *Modern Painters* von 1834 und 1846 wendet Ruskin den Begriff *abstraction* an, während er beschreibt, wie Tintoretto und Tizian Landschaften phantasievoll abstrahieren. Das bedeutet, dass sie sie nicht realistisch darstellen, sondern auf eine künstlerische Weise vereinfachen. Ruskin betrachtet dies einerseits als eine positive Eigenschaft, da es eine gewisse Wahrheit in der Darstellung gibt. Gleichzeitig kritisiert er jedoch, dass diese Darstellungen nicht vollständig der Realität entsprechen.¹⁵ Ruskin stellte im Bezug zur *Abstraktion* fest, dass diese zum Einen auf etwas Reales referiere und zum Anderen, dass sie gefühlvoll umgesetzt werden kann. Um das Gefühlvolle zu erläutern, benutzt er die Begriffe *vollendet* und sein Antonym *unvollendet*, um so die Funktion von der Verwendung der Abstraktion zu präzisieren:

Thus I hardly dare insist upon the virtue of completion, lest I should be supposed a defender of Wouvermans or Gerard Dow; neither can I adequately praise the power of Tintoret, without fearing to be thought adverse to Holbein or Perugino. The fact is, that both finish and impetuosity, specific minuteness and large abstraction, may be the signs of passion, or of its reverse; may result from affection or indifference, intellect or dulness.¹⁶

Eine Landschaftsdarstellung kann anhand dieser Erläuterung als eine Darstellung von spezifischen Details wiedergegeben werden oder durch eine große *Abstraktion* Eigenschaften einer Landschaft besitzen. Beide Eigenschaften seien ein wichtiges Kriterium für eine schöne Landschaftsdarstellung. Als Beispiel erwähnt er die modernen italienischen Maler, die jedes einzelne Blatt eines Lorbeer- oder Rosenstrauches akribisch malen, jedoch ohne jegliches Empfinden für deren ästhetische Schönheit oder charakteristische Merkmale und ohne jeden intellektuellen oder emotionalen Bezug, während sie den Malprozess von Anfang bis Ende durchführen. *Abstraktion* beinhaltet die Eigenschaft des Unvollendeten, die die Künstler*innen von der absoluten Nachahmung stoppt. Die Wirkung eines Gefühls, das durch die Abstraktion vermittelt wird, sieht Ruskin höher an, als die realistische, minutiöse Wiedergabe der tatsächlichen Darstellung.¹⁷ Drei Jahre später erklärt Ruskin in seinem Buch *The Seven Lamps of Architecture* den referierenden Effekt der *Abstraktion* von immateriellen Phänomenen der

¹⁵ Ruskin 1903, *Modern Painters* I, S.170.

¹⁶ Ruskin 1903, *Modern Painters* I, S.176.

¹⁷ Ruskin 1903, *Modern Painters* I, S.235.

realen Welt. Dabei sieht er die *Abstraktion* besonders zu Beginn des Konstruktionsprozesses als bedeutende Instanz. Er schreibt dazu:

I have said that all art is abstract in its beginnings; that is to say, it expresses only a small number of the qualities of the thing represented. Curved and complex lines are represented by straight and simple ones; interior markings of forms are few, and much is symbolical and conventional. There is a resemblance between the work of a great nation, in this phase, and the work of childhood and ignorance, which, in the mind of a careless observer, might attach something like ridicule to it.¹⁸

Ruskin betrachtet die *Abstraktion* nicht nur als einen künstlerischen Stil, sondern auch als ein Prinzip, bei dem nur wenige Eigenschaften des dargestellten Objekts wiedergegeben werden. Er sieht sie als fortschrittliches Mittel für die Entwicklung der Kunst, während die absolute Vollendung als Endpunkt angesehen wird. Aufgrund der *Abstraktion* und der daraus resultierenden Unvollkommenheit am Kunstobjekt findet die Perfektion von schönen Formen in der englischen Kunst keinen Platz.¹⁹ Er schreibt:

I know that this is not usually thought, and that many good architects would insist on abstraction in all cases: the question is so wide and so difficult that I express my opinion upon it most diffidently; but my own feeling is, that a purely abstract manner, like that of our earliest English work, does not afford room for the perfection of beautiful form, and that its severity is wearisome after the eye has been long accustomed to it.²⁰

Ruskins Theorienbildung fundiert in der Beschreibung von regelmäßig vorkommenden Phänomenen in Kunstobjekten. Seine Thesen stützt er durch das Ziehen einer Entwicklungslinie, die ihren Anfang in früheren Epochen findet. Auch für die Abstraktionstheorie wird diese Methode herangezogen:

But there is a peculiar difficulty in touching within these narrow limits on such a subject as this, because the abstraction of which we find examples in existing art, is partly involuntary; and it is a matter of much nicety to determine where it begins to be purposed. In the progress of national as well as of individual mind, the first attempts at imitation are always abstract and incomplete.²¹

Er findet das Problem der zufälligen Anwendung der *Abstraktion*, womit sich der bewusste Umgang mit dem Stil nur schwer erkennen lässt. In diesem Zusammenhang wiederholt er seine

¹⁸ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.169.

¹⁹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.170.

²⁰ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.169.

²¹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.169.

ursprüngliche These, dass alle Kunst am Anfang abstrakt und unvollkommen war. Vor dem Hintergrund dieser Hypothese strebt Ruskin danach, den Zeitpunkt zu bestimmen, an dem die *Abstraktion* bewusst als stilistisches Mittel verwendet wurde. Zu diesem Zweck untersucht er die Kriterien, die die *Abstraktion* nicht ausmachen. Im Kontext dieser Untersuchung analysiert er insbesondere die Rolle der *Symmetrie* und vergleicht die Anwendung beider Stilmittel in den Bereichen Architektur und Bildhauerei. Durch diese Vorgehensweise beabsichtigt Ruskin, Einblicke in den bewussten Einsatz der *Abstraktion* als künstlerisches Stilmittel zu gewinnen:

But symmetry is not abstraction. Leaves may be carved in the most regular order, and yet be meanly imitative; or, on the other hand, they may be thrown wild and loose, and yet be highly architectural in their separate treatment.²²

Symmetrie sei bei der Gesamtdarstellung ein Gestaltungsmittel, wohingegen die *Abstraktion* bei der Behandlung von Objekten angewendet wird, wie beispielsweise bei Blättern, die die charakteristische Eigenschaft der Form wiedergebe. Ruskin erklärt, dass *Symmetrie* in der Natur nicht vorkommt, während die Verwendung von *Abstraktion* das Objekt auf seine wahre Natur reduziert. Ein Handwerker sollte sich nicht mit der Symmetrie eines Baumes beschäftigen, wenn er ein Blatt anfertigt, sondern mit dem wahren Charakter des Blattes und seinen Linien. Als Beispiel für die Verwendung von Symmetrie und Abstraktion erwähnt er die Blätter auf Tafel XIII (Abb. 1), die die beiden Säulen verbindet. Die Blätter bilden eine symmetrische Gruppe, deren Behandlung abstrakt ist und nur diejenigen Eigenschaften der Blätter wiedergibt, die der Handwerker für das Gesamtkunstwerk als notwendig erachtet.²³ In der Architektur besteht die Aufgabe der *Abstraktion* darin, den Charakter des dargestellten Gegenstandes so wiederzugeben, dass er auf die Blätter verweist und sich harmonisch in das Gesamtkunstwerk einfügt.

Die *Abstraktion* in der Kunst hat die Funktion, den Charakter des dargestellten Objekts unvollkommen wiederzugeben. Um seine Argumentation zu verdeutlichen, vergleicht er die vollständige Nachahmung mit der *Abstraktion* anhand von Tierformen in Stein. Dabei geht er von der Annahme aus, dass Tierformen im Allgemeinen einen vollkommenen Umriss aufweisen, da ihre Form klar abgegrenzt und vollständig darstellbar ist.²⁴ Dadurch kann die Skulptur in all ihren Teilen vollständiger und naturgetreuer sein. Bei Fabelwesen hingegen verhält es sich anders:

²² Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.171.

²³ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.171.

²⁴ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.173.

If the animal form be in a gargoyle, incomplete, and coming out of a block of stone, or if a head only, as for a boss or other such partial use, its sculpture will be highly abstract. But if it be an entire animal, as a lizard, or a bird, or a squirrel, peeping among leafage, its sculpture will be much farther carried, and I think, if small, near the eye, and worked in a fine material, may rightly be carried to the utmost possible completion.²⁵

Ruskin führt das Prinzip der möglichst genauen Nachahmung von Gegenständen auf Sir Charles Eastlake^{26,27} zurück, der der Meinung ist, dass die beste Nachahmung nur die des edelsten Gegenstandes sein könne.²⁸ Allerdings unterscheidet Ruskin das Prinzip des Nachahmungsgrades zwischen Tieren und Pflanzen:

Farther, since the wildness and manner of growth of vegetation render a bonâ fide imitation of it impossible in sculpture—since its members must be reduced in number, ordered in direction, and cut away from their roots, even under the most earnestly imitative treatment,—it becomes a point, as I think, of good judgment, to proportion the completeness of execution of parts to the formality of the whole; and since five or six leaves must stand for a tree, to let also five or six touches stand for a leaf. But since the animal generally admits of perfect outline—since its form is detached, and may be fully represented, its sculpture may be more complete and faithful in all its parts.²⁹

Die vollkommene Nachahmung findet Ruskin im 14. Jahrhundert, wo er den Niedergang des Dekorationsprinzips mit folgenden Worten kritisiert:

The degradation of the cinque cento manner of decoration was not owing to its naturalism, to its faithfulness of imitation, but to its imitation of ugly, i.e. unnatural things. So long as it restrained itself to sculpture of animals and flowers, it remained noble. [...] But the moment that unnatural objects were associated with these, and armour, and musical instruments, and wild meaningless scrolls and curled shields, and other such fancies, became principal in its subjects, its doom was sealed, and with it that of the architecture of the world.³⁰

Ausgehend von der Nachahmung der Natur bietet vor allem die Vegetation edle Objekte. Deren Umsetzung lässt sich am besten in der Skulptur am Ornament beschreiben. Auch hier findet sich ein geeignetes Anwendungspotential der *Abstraktion*. Die vollkommene Nachahmung des

²⁵ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.174.

²⁶ Sir Charles Lock Eastlake (1793 -1865) war ein britischer Maler, Galeriedirektor, Sammler und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Er war der erste Direktor der National Gallery. Von 1850 bis 1865 war er Präsident der Royal Academy..

²⁷ Ruskin beruft sich auf Eastlakes Beiträgen zur Literatur der schönen Künste von 1848.

²⁸ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.173.

²⁹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.173.

³⁰ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.175.

Ornaments verfehlt nach Ruskin seine eigentliche Aufgabe, da es lediglich als dekoratives Element der Architektur dient:

It is well, therefore, that the young architect should be taught to think of imitative ornament as of the extreme of grace in language; not to be regarded at first, not to be obtained at the cost of purpose, meaning, force or conciseness, yet, indeed, a perfection—the least of all perfections, and yet the crowning one of all—one which by itself, and regarded in itself, is an architectural coxcombry, but is yet the sign of the most highly-trained mind and power when it is associated with others.³¹

Um diesem Problem zu begegnen, schlug Ruskin vor, alle Dinge zunächst in strenger *Abstraktion* zu entwerfen und sie dann, wenn es notwendig sei, auch in dieser Form auszuführen. Erst bei der Skizze kann festgestellt werden, welche Teile einer höheren Ausführung bedürfen und nur unter Berücksichtigung ihrer Gesamtwirkung umgesetzt werden sollten. Dadurch wird verhindert, dass die absolute Darstellung missbraucht wird.

Drei Jahre später, in *The Stones of Venice I* von 1851, manifestierte Ruskin das Konzept des abstrakten Stils. Dieser beinhaltet die Eigenschaft des Unvollendeten, die die Künstler*innen von der absoluten Nachahmung stoppte. Die Wirkung eines Gefühls, das durch die *Abstraktion* vermittelt wird, ist für Ruskin wichtiger als die realistische und minutiöse Wiedergabe der tatsächlichen Darstellung.³² Darüber hinaus bietet die *Abstraktion* der Malerei eine Art künstlerisches Vorgehen, indem die Tatsachen des Dargestellten durch eine Skizze erfasst werden und so Entscheidungen über die Ausführung der wesentlichen Charakterzüge wiedergegeben werden. Nach Ruskin versteckt sich die *Abstraktion* in der Ausführung oder verliert sich in der Vollendung des Dargestellten. Sie ist also ein Hilfsmittel, das die Kunst des Entwerfens beschreibt und Tatsachen in einem Zwischenstadium darstellt.³³ Die Skizze ist ein Faktum abstrakter und unvollkommener Realitäten. Ruskin führt weiter aus, dass es verschiedene Kunstgattungen gibt, die den Abstraktionsgrad in der Endfassung widerspiegeln.

Während in der Malerei die *Abstraktion* lediglich ein Zwischenschritt ist, um das Wesen des Dargestellten zu erfassen, spielt sie in der Architektur eine herausragende Rolle. Sie wird als ein grundlegendes Merkmal der Architektur beschrieben. Neben den *Proportionen* bestimmt sie maßgeblich die Auswahl und Anordnung der nachgeahmten natürlichen Formen, aus denen das jeweilige Werk besteht. Sowohl die *Proportion* als auch die *Abstraktion* werden von Ruskin als besondere Merkmale der architektonischen Gestaltung betrachtet, die im Gegensatz zur

³¹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.174.

³² Ruskin 1903, *Stones of Venice I*, S.283-287

³³ Ruskin 1903, *Stones of Venice I*, S.285.

Vollendung stehen.³⁴ In der Bildhauerei ist die *Abstraktion* jedoch in geringerem Maße präsent, da sie sowohl architektonische als auch malerische Eigenschaften aufweist.³⁵ Ruskin erklärt diesen Unterschied und insbesondere die Bedeutung der vollendeten und unvollendeten Form in der Bildhauerei anhand seiner Betrachtungen über die Eigenschaften und Merkmale von Tieren sowie deren formale Darstellung zur Identifizierung und Bestimmung von Tierarten im Allgemeinen. Ruskin schreibt über die Verwendung der *Abstraktion* als eine unvollkommene Eigenschaft, um auf symbolische Bedeutungen hinzuweisen, wie folgt:

The Lions of the Egyptian room in the British Museum, and the Fish beside Michael Angelo's Jonah, are instances; [...] And yet the propriety and nobility of these types depend on the architectural use and character of the one, and on the typical meaning of the other; we should be grieved to see the forms of the Egyptian lion substituted for those of Raffaele's in its struggle with Samson, nor would the whale of Michael Angelo be tolerated in the nets of Gennesaret. So that I think it is only when the figure of the creature stands, not for any representation of vitality, but merely for a letter or type of certain symbolical meaning, or else is adopted as a form of decoration or support in architecture, that such generalization is allowable; and in such circumstances it is perhaps necessary to adopt a typical form.³⁶

Die symbolische Bedeutung der Tiere, wenn sie zur Dekoration oder zur Unterstützung der Architektur verwendet wird, findet ihren Ausdruck in der unvollkommenen typischen Form. Sowohl die symbolische als auch die architektonische Verwendung wird von Ruskin bis 1846 als ein Vorgang der kontemplativen Einbildungskraft betrachtet.³⁷ In *Modern Painters II* diskutiert Ruskin das Material und wie die Unvollkommenheit durch die *Abstraktion* einen symbolischen Gebrauch erhält:

[...] other abstractions there are which are necessarily consequent on the imperfection of materials, as of the hair in sculpture, which is necessarily treated in masses that are in no sort imitative, but only stand for hair, and have the grace, flow, and feeling of it, look upon as results of imagination at all, but mere signs and letters; [...]³⁸

Die Behandlung der Masse ohne Mimesis durch die *Abstraktion* erlaubt es, auf die genaue Ausarbeitung einzelner Haarsträhnen zu verzichten und er appelliert an die Vorstellungskraft des Betrachters, dem die Andeutung von Haaren durch Zeichen kenntlich gemacht wird. Weitere Beispiele findet Ruskin in der Malerei Tizians und Tintoretos:

³⁴ Ruskin 1903, *Stones of Venice I*, S.284.

³⁵ Ruskin 1904, *Modern Painters III*, S.303.

³⁶ Ruskin 1904, *Modern Painters III*, S.303.

³⁷ Ruskin 1904, *Modern Painters III*, S.307.

³⁸ Ruskin 1904, *Modern Painters III*, S.307.

Even Titian is content to use, at the top of his S. Pietro Martire, the conventional, round, opaque cloud, which cuts his trees open like an axe; but Tintoret, in his picture of the Golden Calf, though compelled to represent the Sinai under conventional form, in order that the receiving of the tables might be seen at the top of it, yet so soon as it is possible to give more truth, he takes a grand fold of horizontal cloud straight from the flanks of the Alps, and shows the forests of the mountains through its misty volume, like seaweed through deep sea.³⁹

Die symbolische Kraft der *Abstraktion* ist also ein Mittel, um die absolute Nachahmung zu vernachlässigen. Ruskin sieht dies als fruchtbar an und findet weitere Anwendungsmöglichkeiten für die *Abstraktion* der Form, wo beispielsweise die Darstellung eines Gegenstandes in einer anderen Materie interpretiert wird. Ruskin bezieht sich hier auf die phantasievolle Andeutung eines Gegenstandes, wie Apollo in Poussins *Cephalus und Aurora* oder Turners Phantomvignette in seiner Studie *The Voyage of Columbu*. Ruskin sieht diese Fähigkeit auch nicht bei jedem*r Künstler*in.⁴⁰

[...] only such operations of the imagination are to be held of lower kind, and dangerous consequence if frequently trusted in; for those painters only have the right imaginative power who can set the supernatural form before us, fleshed and boned like ourselves.⁴¹

Die Immaterialität des Dargestellten - die Wiedergabe der Form durch natürliche Elemente wie Wolken und Wasser - ermöglicht die Darstellung abstrakter Konzepte wie Geister und Götter. Die *Abstraktion* kann auch auf Zeichnungen und Buchstaben werden, um die Reduktion von alltäglichen Gegenständen zu nutzen. Als Beispiel führt Ruskin die Wellen auf griechischen Skulpturen an, die in aufeinanderfolgenden Voluten und Wolken tragende Bändern bei sakralen Bildern erscheinen.⁴² Durch die Benutzung des abstrakten Stils wird die symbolische Kraft des Dargestellten hervorgehoben.

Die Prinzipien in der Architektur, die Ruskin für sich definiert hat, dienen ihm dazu, die *Abstraktion* als Stilmittel zu festigen. Er sieht sie in der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur und fragt sich, wo diese Unvollkommenheit gewollt ist. Er markiert hier die Voraussetzung für den abstrakten Stil sei eine gewollte Unvollkommenheit und erwähnt Überlegungen für die Kunschtchaffenden, wo dieser Stil angewendet werden soll. Diese Überlegungen führen ihn auch auf den Weg der Imagination und seiner Abneigung gegen das

³⁹ Ruskin 1904, Modern Painters III, S.308.

⁴⁰ Ruskin 1904, Modern Painters III, S.308.

⁴¹ Ruskin 1904, Modern Painters III, S.308.

⁴² Ruskin 1904, Modern Painters III, S.308.

Weglassen dessen, was zur absoluten Vollkommenheit führt und nicht wünschenswert ist, wie er am Beispiel des italienischen Dekorstils aufzeigt. Ruskin erkannte die *Abstraktion* in den Kunstobjekten und hinterfragte von Jahr zu Jahr nicht nur ihre Funktion, sondern auch den Zeitpunkt ihres beabsichtigten Gebrauchs. Das im Laufe der Jahre immer enger definierte Stilmittel findet so seinen Platz in der Schaffung einer eigenständigen Theoriebildung der *Abstraktion*.

1.2. Das künstlerische Abstraktionsvermögen

Während Ruskin die *Abstraktion* als eigenständiges Stilmittel etablierte, entdeckte er sie auch als Methode für Künstler*innen, Kunstobjekte zu entwerfen und zu gestalten. 1847 lobt er beispielsweise die sentimentale Malweise von Fra Angelico:

In all the treatment Fra Angelico maintains his assertion of the authority of abstract imagination, which, depriving his subject of all material or actual being, contemplates is as retaining qualities eternal only adorned by incorporeal splendour. The eyes of the beholder are supernaturally unsealed: and to this miraculous vision whatever is of the earth vanishes, and all things are seen endowed with an harmonious glory the garments falling with strange, visionary grace, glowing with indefinite gold the walls of the chamber dazzling as of a heavenly city; the mortal forms themselves impressed with divine changelessness no domesticity; no jest; no anxiety; no expectation; no variety of action or of thought.⁴³

Die abstrakte Vorstellungskraft entzieht den Objekten jegliche materielle oder reale Bedeutung, sodass die Objekte nicht mehr auf reale Objekte verweisen, sondern die Idee oder Eigenschaft bildlich darstellen. Die Anwendung des Abstraktionsvermögens ist ein wichtiger Faktor bei der Realisierung von Kunstobjekten. Ruskin erläutert auch die Anwendung in der Architektur:

Your business as an architect, is to calculate only on the co-operation of inferior men, to think for them, and to indicate for some of them at least such expressions of your thoughts as the weakest capacity can comprehend and the feeblest hand can execute. This is the definition of the purest architectural abstractions. They are the deep and laborious thoughts of the greatest men, put into such easy letters that they can be written by the simplest. They are expressions of the mind of manhood by the hands of childhood.⁴⁴

⁴³ Ruskin 1904, A Review of Lord Lindsay's Sketches of the History of Christian Art, S.236.

⁴⁴ Ruskin 1903, Stones of Venice I, S.290.

Das Abstraktionsvermögen in der Planung beinhaltet das Herunterbrechen von Ideen auf ihre einfachste und allgemein verständliche Form. Dadurch sollen Gestalter*innen die Ideen so verständlich machen, dass sie problemlos umgesetzt werden können. Das gleiche Prinzip wird auch auf das Ornament angewendet:

In proportion to the degree in which his subject must be reduced to abstract outline will be the tendency in the sculptor to abandon naturalism of representation, and subordinate every form to architectural service.⁴⁵

Das Problem der Ornamentik liege in dem ständigen Versuch, dem Stein eine gewisse Lebendigkeit einzuhauchen, wodurch die eigentliche Aufgabe des Ornaments verfehlt werde. Wird das Ornament jedoch auf seine abstrakte Umrisslinie reduziert, so empfindet Ruskin es in seiner Anmut als eine erlesene Komposition, und der Reichtum dieser ornamentalen Anordnung entschädigt für die Schwächen seiner Darstellungskraft.⁴⁶ Ruskin schreibt in Bezug auf jene Ornamente, die komplexe Organismen auf ihre elementaren Umrisse reduzieren, dass es nur wenige Künstler*innen gäbe, die dazu in der Lage wären, weshalb sich die Oberflächenplastik auf florale Organismen verlagert habe.⁴⁷ Wenn die Gegenstände auf ihre abstrakten Umrisse reduziert würden, hieße das für den Bildhauer, den Naturalismus der Darstellung aufzugeben und jede Form der Architektur unterzuordnen.⁴⁸ Für Ruskins Fähigkeit zur Abstraktion ist die Einfühlung in die Gegenstände, die er nachahmt, entscheidend:

Consider first that the characters of natural objects which the architect can represent are few and abstract. The greater part of those delights by which Nature recommends herself to man at all times, cannot be conveyed by him into his imitative work. [...] Those qualities which alone he can secure are certain severe characters of form, such as men only see in nature on deliberate examination, and by the full and set appliance of sight and thought:[...] It is the written or sealed impression of a thing sought out, it is the shaped result of inquiry and bodily expression of thought.⁴⁹

Das Gefühl für die nachahmende Form spielt eine entscheidende Rolle. Die klar umrissene Aufgabe des Ornaments soll dem Kunstschaffenden durch die Fähigkeit zur Abstraktion die im Material umgesetzten Formen sichtbar machen. All dies soll vor der vollkommenen Nachahmung schützen, die nur in bestimmten Kunstgattungen anwendbar ist. Ruskin erläutert

⁴⁵ Ruskin 1904, *Stones of Venice II*, S.108.

⁴⁶ Ruskin 1904, *Stones of Venice II*, S.107.

⁴⁷ Ruskin 1904, *Stones of Venice II*, S.107.

⁴⁸ Ruskin 1904, *Stones of Venice II*, S.108.

⁴⁹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.144-145.

die genaue Anwendung der Methode anhand des Blattwerks und seiner Übertragung auf die gotische Formensprache:

The idea that large Gothic structure, in arches and roofs, was intended to imitate vegetation, is, as above noticed, untenable for an instant in the front of facts. But the Gothic builder perceived that, in the leaves which he copied for his minor decorations, there was a peculiar beauty, arising from certain characters of curvature in outline, and certain methods of subdivision and of radiation in structure. On a small scale, in his sculptures and his missal-painting, he copied the leaf or thorn itself; on a large scale he adopted from it its abstract sources of beauty, and gave the same kind of curvatures and the same species of subdivision to the outline of his arches, so far as was consistent with their strength, never, in any single instance, suggesting the resemblance to leafage by irregularity of outline, but keeping the structure perfectly simple, and, as we have seen, so consistent with the best principles of masonry, that in the finest Gothic designs of arches, which are always single-cusped (the cinque foiled arch being licentious, though in early work often very lovely), it is literally impossible, without consulting, the context of the building, to say whether the cusps have been added for the sake of beauty or of strength; nor, though in mediæval architecture they were, I believe, assuredly first employed in mere love of their picturesque form, am I absolutely certain that their earliest invention was not a structural effort.⁵⁰

Ruskin untersucht das Blattwerk, um die Denkweise und Methodik bei der Übertragung seiner Formensprache auf gotische Bauten, insbesondere auf Spitzbögen und Maßwerk, darzustellen. Obwohl die Behauptung, dass die Baumeister die Schönheit des Blattes erkannt hätten, vage bleibt, betont Ruskin den geschwungenen Charakter des Umrisses und die natürliche Unterteilung der Blattstruktur. Er argumentiert, dass die Natur die ideale Formensprache bietet, die durch das Abstraktionsvermögen auf ein Kunstobjekt übertragen werden muss. Auf diese Weise können beispielsweise Fantasiewesen durch Abstraktion entworfen und gestaltet werden. Ruskin veranschaulicht diesen Prozess anhand eines Greifs, der aus der Verschmelzung eines Löwen und eines Adlers besteht:

The classical workman set himself to fit these together in the most ornamental way possible. He accordingly carves a sufficiently satisfactory lion's body, then attaches very gracefully cut wings to the sides: then, because he cannot get the eagle's head on the broad lion's shoulders, fits the two together by something like a horse's neck (some griffins being wholly composed of horse and eagle), then, finding the horse's neck look weak and unformidable, he strengthens it by a series of bosses, like vertebræ, in front, and by a series of spiny cusps, instead of a mane, on the ridge; next, not to lose the whole leonine character about the neck, he gives a remnant of the lion's beard, turned into a sort of griffin's whisker, and nicely curled and pointed; then an eye, probably meant to look grand and abstracted, and therefore neither lion's nor eagle's; and, finally, an eagle's beak, very sufficiently studied from a real one. The whole head being, it

⁵⁰ Ruskin 1904, *Stones of Venice* II, S.258.

seems to him, still somewhat wanting in weight and power, he brings forward the right wing behind it, so as to enclose it with a broad line. This is the finest thing in the composition, and very masterly, both in thought, and in choice of the exactly right point where the lines of wing and beak should intersect (and it may be noticed in passing, that all men, who can compose at all, have this habit of encompassing or governing broken lines with broad ones, wherever it is possible, of which we shall see many instances hereafter).⁵¹

Für Ruskin ist das Abstraktionsvermögen entscheidend, um auch abstrakte Wesen und Gegenstände zu schaffen. Als Grundlage für die abstrakten Inhalte dienen die natürliche Formen. Pflanzen, Tiere und Menschen dienen als Ausgangspunkt für die Formensprache. Künstler*innen erfinden das Wesen und zerlegten die natürlichen Organismen in ihre einzelnen Formen. Diese Formen werden dann nach der Vorstellung der Künstler*innen kombiniert, indem verschiedene Formensprachen von verschiedenen Wesen entlehnt werden, um das Gedachte darzustellen. Die Methode der *Abstraktion* beinhaltet die Regel der Nachahmung, um edle Kunstobjekte zu schaffen: Um abstrakte Wesen und Gegenstände zu schaffen, ist es erforderlich, dass die Formen aus der Natur entnommen und so zerlegt werden, dass die Linien deutlich erkennbar sind. Sobald Künstler*innen diese Fähigkeit beherrschen, können sie die Phantasie mit der Formensprache natürlicher Objekte verbinden und sie gemäß den Regeln der Proportion und Wahrhaftigkeit umsetzen. Dies ermöglicht die Erschaffung von abstrakten Kunstobjekten.

1.3. Der abstrakte Blick

Das Vorstellungsvermögen spielt eine entscheidende Rolle bei der Auswahl der wahrgenommenen Objekte. Es besteht aus drei wesentlichen Komponenten: *Abstraktion*, Geschmack oder Urteil bei der Auswahl und Kombination von Materialien sowie Vorstellungskraft als Grundlage für kreatives Schaffen. Die Fähigkeit der Assoziation, früher als Phantasie bezeichnet, spielt ebenfalls eine wichtige Rolle, da sie die verschiedenen Materialien, die von der Vorstellungskraft bearbeitet werden, infrage stellt und als Basis für kreatives Schaffen dient. Ruskin wendet die *Abstraktion* auch bei der Betrachtung von Kunstwerken an und unterscheidet sie vom Stil und der Methode des Künstlers. Diese *Abstraktion* umfasst drei Schritte, um Kunstwerke formell zu erfassen: Zunächst wird das Wissen über das Dargestellte ausgeblendet. Ruskin abstrahiert die Objekte von ihren konkreten Bezeichnungen. Nachdem das Objekt ohne Bezeichnung betrachtet wurde, wird die

⁵¹ Ruskin 1904, *Modern Painters III*, S.141-142.

Zusammensetzung aus Farbe und Form untersucht, die als eine Art Ableitung der Dinge fungiert. Erst wenn Farbe und Form isoliert betrachtet werden, ist es möglich, eine Aussage über den Inhalt zu treffen und Verallgemeinerungen über bestimmte Stile und Objekte zu ziehen, um spezifisches Wissen zu erlangen. Eine weitere Anwendung des Begriffs findet sich in der Kunstbetrachtung, insbesondere bei der Analyse von Kunststilen bestimmter Epochen. Ein konkretes Beispiel für diese Betrachtungsmethode findet sich in Ruskins Werk *Stones of Venice II* aus dem Jahr 1853:

The principal difficulty in doing this arises from the fact that every building of the Gothic period differs in some important respect from every other; and many include features which, if they occurred in other buildings, would not be considered Gothic at all; so that all we have to reason upon is merely, if I may be allowed so to express it, a greater or less degree of Gothicness in each building we examine. And it is this Gothicness,—the character which, according as it is found more or less in a building, makes it more or less Gothic,—of which I want to define the nature; and I feel the same kind of difficulty in doing so which would be encountered by anyone who under took to explain, for instance, the nature of Redness, without any actually red thing to point to, but only orange and purple things. Suppose he had only a piece of heather and a dead oak-leaf to do it with. He might say, the colour which is mixed with the yellow in this oak-leaf, and with the blue in this heather, would be red, if you had it separate; but it would be difficult, nevertheless, to make the abstraction perfectly intelligible: and it is so in a far greater degree to make the abstraction of the Gothic character intelligible, because that character itself is made up of many mingled ideas, and can consist only in their union. That is to say, pointed arches do not constitute Gothic, nor vaulted roofs, nor flying buttresses, nor grotesque sculptures; but all or some of these things, and many other things with them, when they come together so as to have life.⁵²

Ruskins Herangehensweise an die *Abstraktion* besteht in der Suche nach Merkmalen, die Kunstobjekte charakterisieren. Die Mischung der Ideen, die diese Eigenschaften ausmachen, ist sein Hauptanliegen. Es ist diese Ansammlung von Ideen, die die Gotik ausmacht und die nur in ihrer Vereinigung existieren kann. Die Frage nach den allgemeinen Merkmalen, die Ruskin bei der Betrachtung vieler gotischer Bauwerke entdecken konnte, untermauerte seine Methode. Zwar gibt es allgemeine Erkennungsmerkmale für bestimmte Kunststile, doch stellt sich die Frage, worauf Ruskin seine Klassifizierung stützt? Was steht im Mittelpunkt seiner Betrachtung? In *Stones of Venice II* konkretisiert er seine Betrachtungsweise und analysiert Linien, Farben und deren Komposition. Diese erscheinen in einer bestimmten Anordnung, die es beim Betrachten zu berücksichtigen gilt:

⁵² Ruskin 1904, *Stones of Venice II*, S.181.

We are to remember, in the first place, that the arrangement of colours and lines is an art analogous to the composition of music, and entirely independent of the representation of facts. Good colouring does not necessarily convey the image of anything but itself. It consists in certain proportions and arrangements of rays of light, but not in likenesses to anything. A few touches of certain greys and purples laid by a master's hand on white paper will be good colouring; as more touches are added beside them, we may find out that they were intended to represent a dove's neck, and we may praise, as the drawing advances, the perfect imitation of the dove's neck. But the good colouring does not consist in that imitation, but in the abstract qualities and relations of the grey and purple. In like manner, as soon as a great sculptor begins to shape his work out of the block, we shall see that its lines are nobly arranged, and of noble character. We may not have the slightest idea for what the forms are intended, whether they are of man or beast, of vegetation or drapery. Their likeness to anything does not affect their nobleness. They are magnificent forms, and that is all we need care to know of them, in order to say whether the workman is a good or bad sculptor.⁵³

Bei der Betrachtung eines Kunstobjekts stehen Farbe und Form im Vordergrund, da sie die grundlegenden Bestandteile eines jeden Kunstwerks sind. Die Farbe wird als abstrakte Eigenschaft betrachtet, die sich auf sich selbst bezieht und zunächst keine weitere Bedeutung oder Referenz hat. Bei der Linie wird darauf geachtet, dass sie eine edle Anordnung und einen edlen Charakter aufweist. Im Jahr 1853 konzentrierte sich Ruskin auf die Komposition von Kunstwerken und versuchte, ein Urteil auf der Grundlage formaler Fakten zu fällen, bevor eine tiefere Ebene der Erkenntnis erreicht wurde. Drei Jahre später vergleicht er diese Betrachtungsweise mit der eines Kindes oder eines einfachen Menschen, die die Dinge auf ihre unschuldige Weise sehen. Dies führt ihn zu folgender These:

Generally speaking, I find that when we first look at a subject, we get a glimpse of some of the greatest truths about it: as we look longer, our vanity, and false reasoning, and half-knowledge, lead us into various wrong opinions; but as we look longer still, we gradually return to our first impressions, only with a full understanding of their mystical and innermost reasons; and of much beyond and beside them, not then known to us, now added (partly as a foundation, partly as a corollary) to what at first we felt or saw.⁵⁴

Ruskin beschreibt die Betrachtung der Dinge ohne das Wissen oder die Erkenntnis-Ebene mit einer Hand auf der Seite eines Buches. Er erklärt, dass ein Kind oder eine einfache Person, die die Hand und das Buch betrachtet, erkennen würde, dass ein rosa-braunes Etwas über einem weißen Etwas liegt. Künstler*innen hingegen würden weiter gehen und anfangen, die Finger und das Buch zu schattieren, um Details wie Adern und hervortretende Muskeln mit schwarzen Vertiefungen sichtbar zu machen, die zuvor nicht erkennbar waren. Wenn man sich in diese

⁵³ Ruskin 1904, *Stones of Venice II*, S.215.

⁵⁴ Ruskin 1904, *Modern Painters IV*, S.65-66.

Wahrheit vertieft hat, sollte man wieder einen Schritt zurücktreten und die wichtigste Tatsache erkennen: Die Hand hat vier Finger und einen Daumen, die als rosa-braunes Etwas auf weißem Papier erscheinen.⁵⁵

Die Methode der *Abstraktion* bei der Betrachtung besteht darin, das Erkennen durch einen unvoreingenommenen Blick zu kompensieren. Man analysiert das Kunstobjekt anhand seiner Linien und Farben und definiert dann seinen Charakter. Als Kunstkritiker würde Ruskin im nächsten Schritt diesen Charakter in Bezug auf seine Schönheit und Wahrheit untersuchen, um festzustellen, ob es sich um ein edles Kunstwerk handelt. Bei der Betrachtung der Umsetzung kritisiert Ruskin Künstler*innen, die Glanzlichter von Formen komplett weiß machen und sie so belassen. Er führt dies auf eine Tendenz zurück, die in der Neuzeit von den metaphysischen Deutschen geprägt wurde, das Farblose als etwas Erhabenes anzusehen und Farbe als vulgär abzulehnen.⁵⁶ Für die richtige Wahl der Farbe im Zusammenhang mit einer Hell-Dunkel-Studie erläutert Ruskin folgende Vorgehensweise:

[W]hereas the true and perfect way of studying any object is simply to look what its colour is in high light, and put that safely down, if possible; or, if you are making a chiaroscuro study, to take the grey answering to that colour, and cover the whole object at once with that grey, firmly resolving that no part of it shall be brighter than that; then look for the darkest part of it, and if, as is probable, its darkest part be still a great deal lighter than black, or than other things about it, assume a given shade, as dark as, with due reference to other things, you can have it, but no darker. Mark that for your extreme dark on the object, and between those limits get as much drawing as you can, by subtlety of gradation. That will tax your powers of drawing indeed; and you will find this, which seems a childish and simple way of going to work, requires verily a thousandfold more power to carry out than all the pseudo-scientific abstractions that ever were invented.⁵⁷

Ruskin versucht in diesem Abschnitt zu erklären, wie Licht und Schatten die Wahrnehmung von Farbe beeinflussen. Es ist wichtig zu verstehen, unter welchen Lichtverhältnissen eine Skizze angefertigt wird und wie die Farben in der Szene wirken. Das genaue Festlegen der Kontraste und Helligkeitsstufen der Objekte ist entscheidend für die spätere Reproduktion der Szene. Diese abstrakte Betrachtungsweise findet sich auch in der Untersuchung von Formen und Proportionen wieder. In einer Vorlesung über Vögel, die er 1873 in Oxford hielt, erklärte Ruskin den Zusammenhang zwischen der Größe der Füße von Vögeln und ihrem Gleichgewichtssinn.⁵⁸ Ruskin betonte die Bedeutung der korrekten Darstellung von *Proportionen* und Formen, um ein genaues Abbild der Realität zu schaffen. Er erkannte, dass

⁵⁵ Ruskin 1904, *Modern Painters IV*, S.65.

⁵⁶ Ruskin 1904, *Modern Painters IV*, S.67.

⁵⁷ Ruskin 1904, *Modern Painters IV*, S.67.

⁵⁸ Ruskin 1906, *Love's Meinie*, S.90.

die Natur eine Fülle von Formen und Proportionen bietet, die als Grundlage für die künstlerische Gestaltung dienen können. Durch die sorgfältige Beobachtung und Analyse dieser Formen und *Proportionen* konnte er eine tiefere Einsicht in die Struktur und Funktion von Objekten gewinnen.⁵⁹ Die *Abstraktion* spielt eine wichtige Rolle dabei, die wesentlichen Merkmale eines Objekts zu erfassen und sie in der Kunst darzustellen. Indem man unbrauchbare Details und Informationen weglässt, wird der Fokus auf das Wesentliche gelenkt und eine klare und ausdrucksstarke Darstellung ermöglicht.⁶⁰ In Bezug auf Vögel und ihre Füße erkannte Ruskin, dass die Größe und Form der Füße eng mit dem Gleichgewichtssinn und der Bewegungsfreiheit der Vögel verbunden sind. Durch die *Abstraktion* und Betrachtung der *Proportionen* konnte er das Verständnis für diese Zusammenhänge vertiefen und möglicherweise zu neuen Erkenntnissen führen:

Taking a typical profile of bird-form in its abstract, with beak, belly, and foot, horizontal (Fig. 12), the security of the standing, (supposing atomic weight equal through the bird's body, and the will, in the ankle, of iron,) is the same as of an inverted cone, between the dotted lines from the extremities of the foot to those of the body; and, of course, with a little grip of the foot or hind claw, the bird can be safe in almost any position it likes.⁶¹

Ruskin beschreibt die Anatomie typischer Vögel und vergleicht die Anatomie, die er in einfachen Formen betrachtet, um Rückschlüsse auf das Gleichgewicht des Körpers zu ziehen. Auf diese Weise versucht er, die Größe der Füße zu erklären. In der Zeichnung (Abb.2) macht er auf ein Dreieck aufmerksam, das durch die Fläche der Füße und die Spitze des Gefieders am Hinterteil und an der Brust gebildet wird. Mit dieser abstrakten Darstellung des Vogels argumentiert er gegen die Zeichnung von Thomas Bewick⁶² (Abb.3), die nach Ruskin zu kleine Füße hat. Aus diesem Grund sei die Zeichnung von John Gould⁶³ (Abb.4) richtig, da sie nach Ruskins Zeichnung genügend Fußfläche für das Gleichgewicht aufweise.

Er erwähnt immer wieder, dass eine gute Zeichnung eine *Abstraktion* der Natur ist, denn man muss hinter der Kraft oder der Menge der Natur zurückbleiben. Wenn die Mittel und die Zeit ein genaues Studium nicht erlauben, soll die Farbe blasser gemalt werden, aber verhältnismäßig, um den gleichen Farbton zu erhalten. Auf diese Weise wird die Szene harmonisch, wenn auch nicht naturgetreu. Nimmt man aber die Farben ungleichmäßig weg und lässt einige Farbtöne fast so kräftig, wie sie in der Natur sind, während andere stark

⁵⁹ Ruskin 1906, Love's Meinie, S.90.

⁶⁰ Ruksin 1905, Love's Meinie, S.121.

⁶¹ Ruskin 1905, Love's Meinie, S.90.

⁶² Ruskin bezieht sich hier auf Thomas Bewicks Buch *A History of British Birds*.

⁶³ Ruskin deutet auf eine Zeichnung in John Gouds Buch *The Birds of Australia*.

abgeschwächt werden, so hat man keine wirkliche Aussage mehr. Unabhängig von den Zugaben oder Wegnahmen in der Phantasie des Künstlers ist es unausweichlich, dass immer eine gewisse Inkonsistenz vorhanden ist. Die visuelle Harmonie des Bildes wird gestört, wenn die Farben ungleichmäßig angewendet werden und einige Farbtöne nahe an ihrer natürlichen Intensität belassen werden. Infolgedessen verliert die Skizze ihre authentische Darstellung.⁶⁴ Um die richtige Farbe und Form zu verwenden, muss durch genaues Studium der Natur herausgefunden werden, welche Farbe und Form verwendet werden soll. Nur der abstrakte Blick kann das Wesen hinter den Gegenständen beschreiben, um sie wahr und schön wiederzugeben.

2. Die Eigenschaft *abstract*

Ruskin verwendet den Begriff *abstraction* in seiner methodischen Anwendung von Abstraktion, um Erkenntnisse zu beschreiben, die noch nicht greifbar sind. Er verwendet das Adjektiv *abstract* in Verbindung mit den Kunstbegriffen Farbe und Form und integriert es in seine ästhetischen Schönheitsurteile. Ähnlich wie bei der *Abstraktion* wird die Theoriebildung schrittweise entwickelt und nie als umfassende These präsentiert. Dennoch bietet Ruskin eine Erklärung für die Wechselwirkung zwischen abstrakter Form und abstrakter Farbe, die er als *abstract beauty* bezeichnet. Das bedeutet, dass eine abstrakte Form nicht in materieller Form existiert, sondern repräsentiert lediglich eine Idee einer natürlichen Form. Ebenso steht eine abstrakte Farbe für sich allein, ohne konzeptionelle oder emotionale Assoziationen und unabhängig vom Kontrast von Hell und Dunkel. Diese grundlegenden Ideen werden entweder von Ruskin durch Beobachtung oder durch ihre Gegensätze begründet. Er sieht das Auftreten dieser Phänomene in verschiedenen Kunstgattungen, die wie kleine Puzzleteile dienen, um ihre Bedeutung zu erklären.

2.1. Abstract Form: Die Zusammensetzung der Formen

Die abstrakte Form ist für Ruskin das Verständnis der Eigenschaften von Gegenständen. Durch die Anwendung dieses Begriffs versucht er, die Zusammensetzung bestimmter Linienarten, Kurven und Umrisse zu ergründen und den Ursprung ihrer Wahrheit und Schönheit zu finden. Der Begriff der abstrakten Form taucht erstmals 1846 in *Modern Painters II* auf, wo Ruskin sich mit dem Bildthema des *Jüngsten Gerichts* auseinandersetzt:

⁶⁴ Ruskin 1904, *The Laws of Fésole*, S.479-480.

In this subject, almost all realizing or local statement had been carefully avoided by the most powerful painters, they judging it better to represent its chief circumstances as generic thoughts, and present them to the mind in a typical or abstract form.⁶⁵

Die abstrakte oder typische Form des Dargestellten steht hier im Gegensatz zur realen und lokalen Wiedergabe des Bildes. Da das Bildthema aus der Bibel stammt und kein reales Naturphänomen darstellt, ist für Ruskin die Distanz zum Realismus offensichtlich. Die abstrakte Form des Bildes verweist auf die typischen Merkmale, die eine Darstellung des *Jüngsten Gerichts* aufweisen muss, um als solche erkannt zu werden. Was hier noch auf die ikonographischen Merkmale von Bildthemen verweist, überträgt Ruskin erst drei Jahre später in *The Seven Lamps of Architecture* auf die Komposition von Linien, die eine abstrakte Form bilden können. Er intensiviert seinen Blick auf die Gattungen Architektur und Skulptur, die mehr aus Form als aus Farbe bestehen.

Wie bereits im Kapitel über den abstrakten Stil erwähnt, ist ein Merkmal der architektonischen Behandlung die *Abstraktion* von der natürlichen Form. Da jede Kunst in ihren Anfängen abstrakt ist, drückt sie aus diesem Grund nur einen kleinen Teil der Eigenschaften des Dargestellten aus. Die abstrakte Skulptur in Ornamenten und Gesimsen gehört zu den edlen Merkmalen, die eine Architektur aufweisen muss, um als schön zu gelten. Das Mosaik beispielsweise eignet sich am besten für die Verbindung von Malerei und Architektur, da seine Bearbeitung abstrakt ist und leuchtende Farben in Massen einführt. Als Beispiel nennt Ruskin die *Madonna in Torcello*.⁶⁶ Ihre architektonische Anwendbarkeit verdankt sie ihrem archaischen Charakter. Die *Abstraktion* und die Einfachheit, die sie zu einem geeigneten Träger der Malerei machen, lassen sich nicht durch freiwillige Herablassung wiedergewinnen. In der Art der Dekoration gibt es neben der Farbe als Wirkungsmittel auch die *Monochromie*, die Ruskin als Zwischenzustand zwischen Malerei und Skulptur bezeichnet.⁶⁷ Als Beispiel für die reine *Monochromie* führt Ruskin die Fassade von *San Michele* in Lucca an, die mit kunstvollen Ornamenten bedeckt ist. Die übertriebene Einfachheit der Formen zeigt sich beispielsweise in den Augen der Figuren oder Tieren, die durch einen runden Punkt angedeutet werden.⁶⁸ Die Monochromie der Figuren schaffe Lebendigkeit und strahle einen unsagbaren Geist aus. Aufgrund ihres Abstraktionsgrades, so Ruskin weiter, müsse sie jedoch als fortgeschrittene oder unvollkommene Kunst betrachtet werden. Ein perfektes Gebäude erfordert eine höhere

⁶⁵ Ruskin 1903, *Modern Painters II*, S.275.

⁶⁶ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.184.

⁶⁷ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.185.

⁶⁸ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.185.

Bildhauerkunst, wie sie in der ersten und zweiten Kategorie seiner Aufzählung zu finden ist. Dieser Leitgedanke veranlasste ihn auch, über die Herkunft ornamentaler Formen nachzudenken. So erkennt er zum Beispiel eine Übertragung des Kabels aus der Schiffsausrüstung, das sich als ständiges Element des architektonischen Ornaments durchgesetzt hat. Das Seil in abstrakter Form besteht aus einer Gruppe von verdrehten Linien und er nennt als Beispiel die Statue von König Wilhelm IV. am Ende der *London Bridge*, die das Seilmotiv verwendet.⁶⁹

Für Ruskin besteht der wesentliche Charakter einer abstrakten Form darin, dass sie sich zur Nachahmung eignet. In einer Liste führt er die verschiedenen Formen auf, die für die Nachahmung geeignet sind, und ordnet sie nach ihrem Wert. Dabei beginnt er mit der *abstrakten Linie*. Für Ruskin gewinnt die *abstrakte Linie* immer mehr an Bedeutung, da er darin die Grundlage für die wahre, natürliche und abstrahierte Eigenschaft sieht, die er verfolgen möchte. Er erklärt dies am Beispiel von gebogenen Linien:

Again: the Romanesque arch is beautiful as an abstract line. Its type is always before us in that of the apparent vault of heaven, and horizon of the earth. The cylindrical pillar is always beautiful, for God has so moulded the stem of every tree that is pleasant to the eyes. The pointed arch is beautiful; it is the termination of every leaf that shakes in summer wind, and its most fortunate associations are directly borrowed from the trefoiled grass of the field, or from the stars of its flowers. Farther than this, man's invention could not reach without frank imitation.⁷⁰

Er fährt fort, dass nicht jedes Element architektonischer Schönheit, das aus einer Anordnung von Linien besteht, direkt von einem natürlichen Gegenstand inspiriert ist, sondern dass alle schönen Linien Anpassungen an die am häufigsten vorkommenden Linien in der äußeren Schöpfung sind. Die Triglyphen und das Gesims eines Tempels sind ein Beispiel für eine misslungene Nachahmung, da sie Holzschnitte künstlich nachahmen. Das dorische Kapitell zum Beispiel verdankt seine Schönheit der Präzision des Ovolos. Es ist die am häufigsten vorkommende natürliche Wölbung. Das ionische Kapitell verdanke seine Schönheit den spiralförmigen Linien, die er als die niedere Ordnung des tierischen Organismus und des Wohnens charakterisiert.⁷¹

Im zehnten Kapitel erklärt Ruskin die Konstruktion der Bogenlinie, die zum größten Teil aus abstrakten Linien besteht.⁷² Er kommt auch zu dem Schluss, dass der Begriff Spitzbogen

⁶⁹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.161.

⁷⁰ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.140.

⁷¹ Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.140.

⁷² Ruskin 1903, *The Seven Lamps of Architecture*, S.140.

irreführend ist, da das Zusammentreffen der beiden Linien in einer Rundung und nicht, wie der Begriff suggeriert, in einer Spitze erfolgt. *Abstrakte Linien* sind Bestandteile eines Ornaments. Das bedeutet, dass Linien die häufigsten Umrisse natürlicher Objekte sind, die nur dann auf architektonische Formen übertragen werden, wenn es nicht angebracht oder möglich ist, diese Formen eindeutig zu reproduzieren. Als Beispiel nennt Ruskin hier die Rundung eines Blattes:

For instance, the line or curve of the edge of a leaf may be accurately given to the edge of a stone, without rendering the stone in the least like a leaf, or suggestive of a leaf; and this the more fully, because the lines of nature are alike in all her works; simpler or richer in combination, but the same in character; and when they are taken out of their combinations it is impossible to say from which of her works they have been borrowed, their universal property being that of ever-varying curvature in the most subtle and subdued transitions, with peculiar expressions of motion, elasticity, or dependence, which I have already insisted upon at some length in the chapters on typical beauty in *Modern Painters*.⁷³

Die in der Natur am häufigsten vorkommenden Linien sind die schönsten. Die Eigenschaft dieser Linien muss durch genaue Beobachtung erkannt werden, um eine abstrakte Linie zu schaffen, die diese Eigenschaft nachahmt, aber nicht die tatsächliche Form. Verschiedene Quellen dieser abstrakten Linien werden von Ruskin auf einer Tafel dargestellt (Abb.5) und er beschreibt genau, wie die Linien entstehen. Auch Krümmungen oder Kurven bestehen für ihn aus abstrakten Linien und er erklärt in seinem Buch, wie Künstler*innen diese behandeln sollten:

But the great and temperate designer does not allow himself any violent curves; he works much with lines in which the curvature, though always existing, is long before it is perceived. He dwells on all these subdued curvatures to the uttermost, and opposes them with still severer lines to bring them out in fuller sweetness; and, at last, he allows himself a momentary curve of energy, and all the work is, in an instant, full of life and grace.⁷⁴

Die abstrakte Linie wird ab den 1850er Jahren zu einem wichtigen Bestandteil von Ruskins Kunstlehre. Ein Manuskript eines Schülers Ruskins vom 9. Dezember 1854 unterstreicht die Notwendigkeit eines sorgfältigen Studiums der Linie. Ruskin lehrt:

Passing from that colour itself, the lecturer next called attention to the necessity of a careful study of the abstract lines which were to in close it, instancing the noble and graceful curves which were to be met with in many of the illuminated letters of the thirteenth century. As instances of such, he exhibited an enlarged drawing of a small

⁷³ Ruskin 1903, *Stones of Venice I*, S.266-267.

⁷⁴ Ruskin 1904, *Stones of Venice III*, S.8.

letter from one of the missals, the curves in which were of the most graceful character, and could only be drawn by the most skillful hand.⁷⁵

Der Student beschreibt, dass Ruskin als Beispiel eine vergrößerte Zeichnung eines kleinen Briefes aus einem Messbuch benutzte, dessen Kurven von höchst anmutigem Charakter waren und nur von der geschicktesten Hand gezeichnet werden konnten. Nachdem er die Anmut und Schönheit des Originals hervorgehoben hatte, zeigte Ruskin unter dem Gelächter seines Publikums dieselbe anmutige Zeichnung, die durch die Verwendung kombinierter mathematischer Kurven vulgarisiert worden war, und zeigte durch Hinzufügen einiger Striche, dass diese Vulgarisierung in Wirklichkeit die Form eines ionischen Kapitells war. Seine Entdeckung der Krümmung war bereits 1846 in *Modern Painters II* gemacht worden, ohne sie ausdrücklich zu erwähnen. In der überarbeiteten Fassung von 1884 erwähnt Ruskin die abstrakte Krümmung in einer Fußnote:

This is, I believe, the first intimation given in my writings of the care with which they were to enforce and follow out the study of abstract curvature; a study which, as yet unknown in our drawing schools, is nevertheless the indispensable basis of all noble design in art, and all accurate observation of external form by science. Twenty years of useless debate and senseless theory respecting glacier motion might have been spared us, if Professor Agassiz had been able to draw with his own hand, accurately, a single curve of mountain crest, glacier wave, river's bank, or fish's tail.⁷⁶

Tatsache ist, dass für Ruskin das Vorbild der Formen in der Natur zu suchen ist. Er unterscheidet jedoch streng zwischen Mimesis und abstrakter Wiedergabe natürlicher Linien. Ruskin sieht Formen als Komposition dieser abstrakten Naturlinien und nur Formen, die einen Abstraktionsgrad von der Natur aufweisen, bezeichnet er als schön.

2.2. Abstract Colour: Die Eigenschaft der Farbe

Ruskins Beschäftigung mit der Farbe, führt ihn zu der Überlegung, wo Farbe einen größeren Effekt hat als die Form. 1846 untersucht er im zweiten Band seiner *Modern Painters*-Serie mit der Wechselwirkung von Form und Farbe. Um zu Erkenntnissen zu gelangen, untersucht er die Wirkung der reinen Form ohne Farbe. Das Vorkommen von Farbe ohne Form sieht er in der Reduktion auf das formlose Funkeln von Edelsteinen bei Tintoretto und Bassano, im Verlust der Konturen und der Vermischung der Teile bei Turner oder in der Flächigkeit der Masse bei

⁷⁵ Ruskin 1904, *Addresses on Decorative Colour*, S.505.

⁷⁶ Ruskin 1903, *Modern Painters II*, S.107.

Giorgione und Tizian als Ausnahme. Er behauptet jedoch, dass dieses Vorkommen nicht ideal ist: „[...] but the representation of the natural conditions under which bright colour is seen; for form is always in a measure lost by Nature herself when colour is very vivid.”⁷⁷.

Ein Jahr später konzentrierte sich Ruskin auf den Farbauftrag und seine Wirkung. Während er die Bewunderung der italienischen Künstler*innen erklärt, erwähnt er die Kraft die sogenannte abstrakte Farben besitzen. Sie habe keine Ähnlichkeit mit der Natur, sondern entsprechen dem, was Vasari unter *vivacita de colori* beschreibt.⁷⁸ Was genau Ruskin unter abstrakter Kraft verstand, wird nicht weiter erläutert. In seinen *Stones of Venice* führt er den Begriff der abstrakten Farbe ein, indem er im ersten Band von 1851 eine Liste von imitierbaren Formen für das Ornament auflistet. Er stellt die *abstrakte Linie*, die bereits im Kapitel 2.1 erläutert wurde, an die erste Stelle und schließt Schatten und Farben aus. Zum einen erklärt er, dass es keine abstrakten Schatten gibt, da sie sich immer auf eine reale Form beziehen, zum anderen erklärt er die Verwendung von Farbe wie folgt: „[...] we are in fact using a part of nature herself,—using a quality of her light, correspondent with that of the air, to carry sound; and the arrangement of color in harmonious masses is again a matter of treatment, not selection.”⁷⁹. Für Ruskin ist die abstrakte Farbe ein Urton, der erst durch Licht und Schatten zum Kunstobjekt wird. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt für Ruskins weitere Auseinandersetzung mit der Farbe.

Zwei Jahre später, in seinem zweiten Band der *Stones of Venice*, entdeckt er die Assoziation der Farbe, um bestimmte Ideen auszudrücken. Den Ursprung der Lokalfarben findet er in der Glasmalerei, die seiner Meinung nach ein einfaches Farbprinzip anwendet. Flammen sind rot, Bäume grün und Gesichter fleischfarben. Auch diese sollten in einer Farbbeziehung stehen, die mit der Architektur harmoniere und sich so in das Gesamtkunstwerk einfüge.⁸⁰ Nach der letzten Veröffentlichung der *Stones of Venice*-Serie im Jahr 1853 war Ruskin als Theoretiker etabliert und wurde aufgrund seiner Leistungen an das Institut für Philosophie in Edinburgh eingeladen, wo er eine Reihe von Vorlesungen über Architektur und Malerei hielt. Ein Jahr später, 1854, veröffentlichte er diese, während er am dritten Band der Reihe *Modern Painters* arbeitete. In der veröffentlichten Fassung fügte er Abschnitte hinzu, die seine Beobachtungen ergänzen sollten. Im dem hinzugefügten Abschnitt über Ornamentik beschreibt Ruskin nicht nur die Hinzugabe von Farbe, sondern definiert gleichzeitig die abstrakte Farbe:

⁷⁷ Ruskin 1904, *Modern Painters* IV, S.301.

⁷⁸ Ruskin 1904, *A Review of Lord Lindsay's Sketches of the History of Christian Art*, S.94.

⁷⁹ Ruskin 1903, *Stones of Venice* I, S.266.

⁸⁰ Ruskin 1904, *Stones of Venice* II, S.110.

Abstract colour is not an imitation of nature, but is nature itself; that is to say, the pleasure taken in blue or red, as such, considered as hues merely, is the same, so long as the brilliancy of the hue is equal, whether it be produced by the chemistry of man, or the chemistry of flowers, or the chemistry of skies. We deal with colour as with sound; so far ruling the power of the light, as we rule the power of the air, producing beauty not necessarily imitative, but sufficient in itself, so that, wherever colour is introduced, ornamentation may cease to represent natural objects, and may consist in mere spots, or bands, or flamings, or any other condition of arrangement favourable to the colour.⁸¹⁸²

Die Erkenntnis von der Autonomie der Farbe und dem Funktionsverlust der Naturnachahmung führt Ruskin zur genaueren Beobachtungen, um den passenden Einsatz der abstrakten Farbe zu erläutern.

Im dritten Band der *Modern Painters* von 1856 untersucht Ruskin die Kunstgattung der *Groteske* und betrachtet dabei sowohl ihre Darstellung durch reine Linien als auch durch abstrakte Farbe. Er erkennt in der *Groteske* eine Verbindung zwischen dem abstrakten Stil der Unvollkommenheit und der Lokalfarbigkeit der abstrakten Farben. Dabei stellt er fest, dass sowohl die *Groteske* als auch frühe Illuminationen den Anspruch haben, dass die verwendeten Farben für sich selbst stehen sollen. Diese Farben betrachtet Ruskin als vollkommen und bezeichnet sie als heiligen Farbakkord, der aus Blau, Purpur, Scharlach, Weiß und Gold besteht. Bei der Anwendung dieser Farben im Spiel mit der Phantasie des Betrachters wird auf Licht und Schatten verzichtet.⁸³ Ruskin betrachtet es als akzeptables Mittel, Bildgegenstände nicht detailliert zu modellieren und auf die Realität zu verweisen, da dies das unvollkommene und offene Element in der Kunst, wie es in der *Groteske* zum Ausdruck kommt, zum Nachdenken anregt. 1856 manifestiert er seine abstrakte Farbtheorie im vierten Band der *Modern Painters* und beschreibt die Unantastbarkeit der Farbe, die in der Heiligen Schrift festgelegt sei. Der heilige Farbakkord war Ruskins Beobachtung nach die feste Grundlage der Farbgebung bei den Handwerkern jeder großen Epoche.⁸⁴ Blau war für die Schattierung zuständig, Gelb für das Licht, während Scharlach eine absolute Farbe war. Er erklärt diese Beobachtung wie folgt:

I have before alluded to the sacred chord of color (blue, purple, and scarlet, with white and gold) as appointed in the Tabernacle; this chord is the fixed base of all coloring with the workmen of every great age; [...] In this chord the scarlet is the powerful color, and is on the whole the most perfect representation of abstract color which exists; blue being

⁸¹ Ruskin 1904, *Lectures on Architecture and Painting*, S.94.

⁸² Noch im selben Paragraph befindet sich eine Fußnote von den Editoren, die auf das *Modern Painters* Band II Kapitel hinweist, jedoch findet sich die Verwendung *abstraction on colour*. Ruskin meint jedoch mit abstrakter Farbe nicht die Trennung der Farbe von der Form, sondern den Grundton und den Ursprung von der Farbe selbst.

⁸³ Ruskin 1904, *Modern Painters* III, S.138-139.

⁸⁴ Ruskin 1904, *Modern Painters* IV, S.69, 72.

in a certain degree associated with shade, yellow with light, and scarlet, as absolute color, standing alone.⁸⁵

Ruskin beobachtet, dass Scharlach in religiösen Darstellungen häufig verwendet wird, um heilige Symbole wie Sünde, Blut oder Schutz darzustellen. Die Bedeutung der Farbe variiert je nach Kontext und Verwendungszweck. Er kritisiert auch allgemeine Farbbezeichnungen, da sie unterschiedliche Vorstellungen von Farbtönen hervorrufen können. Außerdem hält Ruskin die Benennung bestimmter Farben für irreführend in Bezug auf die tatsächlichen Farbtöne. Er kritisiert auch die Verwendung minderwertiger Materialien beim Bau von Häusern, insbesondere bestimmter Gesteine. Er erklärt:

And it is to be noticed, that as these inferior rocks are the materials with which we usually build, they form the ground of the idea suggested to most men's minds by the word "stone," and therefore the general term "stone-color" is used in common parlance as expressive of the hue to which the compact coherents for the most part approximate. By stone-color I suppose we all understand a sort of tawny grey, with too much yellow in it to be called cold, and too little to be called warm. And it is quite true that over enormous districts of Europe, composed of what are technically known as "Jura" and "mountain" limestones, and various pale sandstones, such is generally the color of any freshly broken rock which peeps out along the sides of their gentler hills.⁸⁶

Die Autonomie der Farbe bleibt für Ruskin auch im letzten Band der *Modern Painters* ein zentrales Thema. Im vorletzten Kapitel seines Buches, *The Hesperid Æglé*, untersucht er Turners Farbverwendung in seiner Spätphase⁸⁷. Er fragt sich, was das Innovative an Turners Farbauftrag war, und kommt zu folgendem Ergebnis: „We left that doubt a little while ago among the clouds, wondering what they had been made so scarlet for. Now Turner brings the doubt back to us, unescapable any more. No man, hitherto, had painted the clouds scarlet.“⁸⁸.

Turners Verwendung des Scharlachrots war eine besondere Neuerung in der Vervollkommnung des Farbakkords, da andere Maler den Himmel nur in Gold- oder Blautönen wiedergaben. Ruskin schreibt weiter: „Nor was it only in seeing this color in vividness when it occurred in full light, that Turner differed from preceding painters. His most distinctive innovation as a colorist was his discovery of the scarlet shadow.“⁸⁹. Ausgehend von Turners rotem Schatten beginnt Ruskin seine These über die Farbe Rot, die er als abstrakte Farbe betrachtet. Sie weckt eine starke Assoziation mit dem Leben selbst, was er wie folgt begründet:

⁸⁵ Ruskin 1904, *Modern Painters* IV, S.69.

⁸⁶ Ruskin 1904, *Modern Painters* IV, S.165.

⁸⁷ Der fünfte Band wurde 1860 veröffentlicht, neun Jahre nach dem Tod von Turner.

⁸⁸ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.412.

⁸⁹ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.413.

„[...] because no color is vivid enough to express the pitch of light of pure white sunshine, so that the color given without the true intensity of light looks false. Nevertheless, Turner could not but report of the color truly.”⁹⁰. Ruskin sieht im reinen Rot den Ausdruck des Lichts verstärkt und bezeichnet es als eine der drei Grundfarben, die am stärksten ausgeprägt ist. Tatsächlich ändert Ruskin seine Terminologie im Laufe der Zeit und spricht später nicht mehr von einem heiligen Farbakkord, sondern von Grundfarben. Dies zeigt eine Entwicklung in seinem Denken und seiner Auffassung von Farben. Statt einer religiösen Konnotation betont er nun die elementare Natur der Farben und ihre grundlegende Rolle in der Malerei und Kunst. Es ist ein weiteres Beispiel dafür, wie sich Ruskins Ansichten und Konzepte im Laufe seiner Schriften entwickeln und verändern können. Er wiederholt seine Aussagen aus dem vierten Band, indem er Gelb dem Licht und Blau dem Schatten zuordnet. Die Farbe Rot ist für Ruskin Schönheit, die untrennbar mit Reinheit und Leben verbunden ist. Seine Farbenlehre beschreibt er wie folgt:

Now, this scarlet color,—or pure red, intensified by expression of light,—is, of all the three primitive colors, that which is most distinctive. Yellow is of the nature of simple light; blue, connected with simple shade; but red is an entirely abstract color. It is red to which the color-blind are blind, as if to show us that it was not necessary merely for the service or comfort of man, but that there was a special gift or teaching in this color. Observe, farther, that it is this color which the sunbeams take in passing through the *earth's atmosphere*. The rose of dawn and sunset is the hue of the rays passing close over the earth. It is also concentrated in the blood of man.⁹¹

Als er sich auf die abstrakte Farbe konzentrierte, wurde ihm bewusst, dass er noch kein gesammeltes System seiner Aussagen über abstrakte Farbe und Form geschrieben hatte. Stattdessen waren diese Ideen über die verschiedenen Bücher und Schriften von Ruskin verstreut. Jedoch fasste er alle seine Thesen zu diesem Thema in einer Fußnote zusammen. Diese Fußnote diente als eine Art Zusammenfassung und Referenz für seine Betrachtungen zur abstrakten Farbe und Form. Durch diese Vorgehensweise versuchte er, die Lesenden auf die verschiedenen Quellen zu verweisen, in denen seine Gedanken zu diesem Thema zu finden sind, und ihnen einen Überblick über seine Überlegungen zu geben, ohne ein eigenständiges, umfassendes Werk darüber zu veröffentlichen. Seine fünf Punkte beginnen damit, dass die abstrakte Farbe viel weniger wichtig ist als die abstrakte Form. Er erklärt: „[...] if we have to give an account or description of anything—if it be an object of high interest—its form will be always what we should first tell. Neither leopard spots nor partridge's signify primarily in

⁹⁰ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.413.

⁹¹ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.414.

describing either beast or bird. But teeth and feathers do.“⁹². Ruskin betont die Bedeutung der Farbe gegenüber der Form und argumentiert, dass die korrekte Wiedergabe der Farbe von großer Bedeutung ist. Er stellt fest, dass es keine andere Möglichkeit gibt, als entweder richtig oder falsch zu malen. Wenn die Farbe falsch wiedergegeben wird, lenkt sie von ansonsten schönen Formen ab. Mit anderen Worten, eine falsche Farbgebung kann die Wahrnehmung und Schönheit einer Form beeinträchtigen. Ruskin betont daher die Notwendigkeit, die Farbe korrekt und sorgfältig wiederzugeben, um das Gesamtbild und die ästhetische Wirkung einer Komposition zu gewährleisten.

Die Fähigkeit zur perfekten Kolorierung ist nach Ruskin die seltenste und wertvollste Fähigkeit. Zu den herausragenden Koloristen gehörten seiner Meinung nach Giorgione, Tizian, Veronese, Tintoretto, Correggio, Reynolds und Turner, während es unzählige gute Zeichner gebe.⁹³ In seiner vierten Aussage sieht er die abstrakte Farbe als reinigendes und heiliges Element der materiellen Schönheit. Während von ihr nur die Reinheit abhängt, ist die Existenz an die Form gebunden. Als ein gutes Naturgesetz behauptet Ruskin, dass zuerst die Glieder richtig geformt sein müssen, um dann die heilige Farbe und das Feuer in sich tragen zu können.⁹⁴ In diesem letzten Punkt formuliert er zum ersten Mal, dass die Farbe als Belohnung für die wahre Absicht dient. Er schreibt:

Nevertheless, the form of the object is its own attribute; special, not shared with other things. An error in giving an account of it does not necessarily involve wider error. But its color is partly its own, partly shared with other things round it. The hue and power of all broad sunlight is involved in the color it has cast upon this single thing; to falsify that color, is to misrepresent and break the harmony of the day: also, by what color it bears, this single object is altering hues all round it; reflecting its own into them, displaying them by opposition, softening them by repetition; one falsehood in color in one place, implies a thousand in the neighborhood. Hence, there are peculiar penalties attached to falsehood in color, and peculiar rewards granted to veracity in it. Form may be attained in perfectness by painters who, in their course of study, are continually altering or idealizing it; but only the sternest fidelity will reach coloring. Idealise or alter in that, and you are lost. Whether you alter by abasing, or exaggerating,—by glare or by decline, one fate is for you—ruin. [...] The men who care for form only, may drift about in dreams of Spiritualism; but a colorist must keep to substance.⁹⁵

In seinem Buch *The Laws of Fésole*, das als allgemeines Kunstbuch angesehen wird, behandelt Ruskin nach 17 Jahren erneut das Thema der abstrakten Farben. In diesem Werk lehrt er die

⁹² Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.414.

⁹³ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.415.

⁹⁴ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.417.

⁹⁵ Ruskin 1905, *Modern Painters* V, S.418.

Verbindung von warmen und kalten Farben und betont, dass reines Blau als kältester abstrakter Farbton gilt, während reines Scharlachrot als wärmster abstrakter Farbton angesehen wird.⁹⁶

Diese Erkenntnis zeigt, dass sich Ruskins Ansichten und Einschätzungen im Laufe der Zeit weiterentwickelten und er neue Einsichten in Bezug auf abstrakte Farben gewann. Dies unterstreicht seine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Thema und seine Bestrebungen, sein Wissen und seine Erfahrungen im Bereich der Kunst zu erweitern. Relevant jedoch bleibt, dass Ruskin die Eigenständigkeit der Farbe nicht abspricht und diese als die Grundfarbe definiert, die abstrahiert von Hell-Dunkel-Kontrast erscheint.

2.3. Abstract Beauty: Ruskins allumfassendes Schönheitsurteil

Das Prinzip der abstrakten Schönheit ist für Ruskin der Versuch, eine allgemeine und umfassende Schönheit zu veranschaulichen, die nicht durch eine subjektive Erfahrung geprägt ist, sondern die vor allem in der Kunst dargestellte Objekte auf einen universellen Schönheitsanspruch erhebt. In seinen Schriften finden sich kaum genaue Ausführungen darüber, wie sich diese Schönheit auf theoretischer Basis manifestiert, doch verwendet er den Begriff zur Erläuterung bestimmter künstlerischer Leistungen. Obwohl er sich vehement gegen eine ästhetische Theoriebildung wehrt, stößt er immer wieder auf den Wunsch, eine solche zu postulieren. Ruskin hat sich Gedanken über den Begriff der Schönheit gemacht, und Robert Hewison hat diese bereits in seinem Buch *John Ruskin and the Argument of the Eye* aufgearbeitet. Hewison stieß auf Ruskins Problem der Objektivierung von Schönheit und schrieb: „The Problem for Ruskin was that association meant that it was not the object itself that was beautiful, but what we subjectively associated with it, and what we associated with it depended on the chance connections made by our experience and the operations of our own mind.“⁹⁷ Während Ruskin Geschmacksurteile auf moralischer Grundlage fällt, bleibt die genaue Definition seiner Vorstellung von universeller Schönheit offen. Dabei kommt der Begriff der abstrakten Schönheit in den Kapiteln über abstrakte Form und abstrakte Farbe vor. Ruskin selbst erklärt den Begriff nicht explizit, sodass seine Bedeutung nur aus dem Kontext seines Auftretens erschlossen werden kann.

Im ersten Band der *Modern Painters* von 1843, der in erster Linie als apologetische Abhandlung für Turners Kunst gedacht war, findet sich die erste Erwähnung der abstrakten Schönheit, die Turner durch seinen Umgang mit Natur und Farbe hervorbrachte:

⁹⁶ Ruskin 1904, *The Laws of Fésole*, S.430.

⁹⁷ Hewison 1976, S.55.

He is the only painter who has ever represented the surface of calm, or the force of agitated water; who has represented the effects of space on distant objects, or who has rendered the abstract beauty of natural colour. These assertions I make deliberately, after careful weighing and consideration, in no spirit of dispute, or momentary zeal; but from strong and convinced feeling, and with the consciousness of being able to prove them.⁹⁸

Ruskin verwendet das Adjektiv *abstract*, um von subjektiven Wahrnehmungen auf die wahren Eigenschaften von Objekten zu schließen. So bezieht sich Ruskins Verwendung von abstrakter Farbe auf die Grundfarbe ohne den Kontrast von Hell-Dunkel, während die abstrakte Form auf die Zusammensetzung von Linien und den wahren Charakter eines Objekts verweist. Ruskin beginnt seine Beweisführung über die Wahrheit der Farbe und erklärt:

One point only remains to be noted respecting his system of color generally—its entire subordination to light and shade, a subordination which there is no need to prove here, as every engraving from his works—and few are unengraved—is sufficient demonstration of it. [...] He [Turner] paints in color, but he thinks in light and shade; and were it necessary, rather than lose one line of his forms, or one ray of his sunshine, would, I apprehend, be content to paint in black and white to the end of his life.⁹⁹

Ruskin untersucht im zweiten Teil der *Modern Painters*-Serie genauer die Beziehung zwischen Hell und Dunkel-Kontrasten. Er behauptet, dass ein Gegenstand vor einem dunklen Hintergrund immer schöner erscheint als vor einem hellen. Um seine Theorie zu untermauern, führt er Experimente mit indifferenten Betrachtern durch. Dabei präsentiert er Formen von gleicher abstrakter Schönheit, ohne jedoch näher zu erläutern, wie diese Formen aussahen oder was an ihnen abstrakt schön war. Anschließend befragt er die Probanden nach ihren Vorlieben. Das Ergebnis seiner Studie erklärt er folgendermaßen:

The preference is invariably given to the latter, and it is very certain that this preference arises not from any supposition of there being greater truth in this than the other, for the same preference is unhesitatingly accorded to the same effect in nature herself. Whatever beauty there may result from effects of light on foreground objects, [...] there is yet a light which the eye invariably seeks with a deeper feeling of the beautiful, the light of the declining or breaking day, and the flakes of scarlet cloud burning like watch-fires in the green sky of the horizon; [...]¹⁰⁰

⁹⁸ Ruskin 1903, *Modern Painters* I, S.252.

⁹⁹ Ruskin 1903, *Modern Painters* I, S.298.

¹⁰⁰ Ruskin 1903, *Modern Painters* II, S.79.

Das Experiment von Ruskin offenbart zwei Aspekte seiner Schönheitsurteile: Zum einen müssen bestimmte Eigenschaften, wie in diesem Fall der Kontrast von Hell und Dunkel, der Wahrheit in der Natur entsprechen. Das bedeutet, dass Licht und Schatten auf eine natürliche Weise auftreten müssen, um als schön empfunden zu werden. Zum anderen erkennt Ruskin, dass es in der Natur eine Vielfalt von Farbkontrasten gibt und dass starke Kontraste im Allgemeinen als schöner empfunden werden. In seiner Untersuchung von Imagination und Komposition wird noch deutlicher, dass abstrakte Schönheit für Ruskins Geschmacksurteile nur eine untergeordnete Rolle spielt. Er stellt folgende These auf: „We have seen that in composition the mind can only take cognizance of likeness or dissimilarity, or of abstract beauty among the ideas it brings together. But neither likeness nor dissimilarity secures harmony.“¹⁰¹. Nach Ruskin hat der Verstand in der Komposition die Fähigkeit, abstrakte - allgemeine - Schönheit in den Ideen zu erkennen. Diese Schönheit sei zwar wichtig, aber nicht tiefgründig genug, um ihn von der Kunst zu überzeugen. In seiner Kritik an Claude Lorrains Gemälden erklärte er den Mangel an Phantasie, der sich in einem Mangel an Harmonie im Ausdruck äußert. Lorrains Sinn für die abstrakte Schönheit der Formen reichte Ruskin nicht aus.¹⁰² Diese Kritik veranschaulicht die These von Charles Dougherty in seinem *Aufsatz Ruskin's View on Non-Representational Art* von 1955, in dem er behauptet, dass Ruskins Kritik an abstrakter oder kubistischer Kunst nicht auf einem Mangel an Schönheit beruhte, sondern darauf, dass Schönheit allein nicht ausreiche.¹⁰³ Die Wahrheit ist das zweite Bewertungskriterium für ein gelungenes Werk, das durch den Intellekt nach rationaler Prüfung zu beurteilen ist.¹⁰⁴ Allerdings fehlt bei Dougherty eine genaue Erläuterung, was ein abstraktes Schönheitsurteil ist, was Ruskin überhaupt als objektive Schönheit in Kunstwerken zu sehen vermochte und wie er diese als Voraussetzung für seine Bildbetrachtungen nutzte. Abhilfe dient aus diesem Grund das Prinzip der *abstract beauty*.

Während Ruskin in den 1840er Jahren erläutert, wie er den Begriff anwendet, finden sich erst knapp zehn Jahre später rudimentäre Ansätze zur Erkenntnis einer umfassenden Schönheit. Im vierten Band der *Modern Painters*, in dem er sich auf Berge konzentriert, greift er auf ein Beispiel aus der Realität zurück. Seine These lautet, dass die abstrakte Schönheit der Form von der variierenden Krümmung der Linien und Flächen abhängt, die durch ihre Verbindung eine Einheit bilden. Die geschwungene Linie erhält ihren Wert erst durch die Gegenüberstellung mit weniger geraden oder schroffen Linien. Er erklärt diese Beobachtung wie folgt

¹⁰¹ Ruskin 1903, *Modern Painters* II, S.233.

¹⁰² Ruskin 1903, *Modern Painters* II, S. xxxiv.

¹⁰³ Dougherty 1955, S.114.

¹⁰⁴ Dougherty 1955, S.117.

The reader will, perhaps, here ask why, if both the straight and curved lines are necessary, one should be considered more beautiful than the other. Exactly as we consider light beautiful and darkness ugly, in the abstract, though both are essential to all beauty. Darkness mingled with color gives the delight of its depth or power; even pure blackness, in spots or chequered patterns, is often exquisitely delightful; and yet we do not therefore consider, in the abstract, blackness to be beautiful.¹⁰⁵

Aus dieser Erkenntnis heraus postuliert er, dass der natürliche Instinkt des Auges und des Denkens sofort und immer der geschwungenen Form den Vorzug gebe und dass kein Mensch mit unvoreingenommener Wahrnehmung die gewohnten Formen der Kleeblätter durch Dreiecke oder die der Potentillas durch Fünfecke ersetzen würde.¹⁰⁶

Nachdem Ruskin in den folgenden 14 Jahren den Begriff in keinem seiner Bücher erwähnte, ergab sich im Jahr 1869 eine bedeutende Veränderung in seinem Leben. Er wurde zum ersten *Slade-Professor* für Bildende Kunst an der Oxford University ernannt und begann im Februar 1870 mit seinen ersten Vorlesungen über Kunst. In diesem neuen akademischen Umfeld hatte Ruskin die Möglichkeit, seine Ideen und Ansichten über Kunst einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren.¹⁰⁷ In seiner vierten Vorlesung über die Beziehung der Kunst zum Gebrauch betont Ruskin die Rolle der Kunst bei der Erfüllung der praktischen Bedürfnisse des menschlichen Lebens. Er legt dar, dass Kunstfertigkeit, Schönheit und Wahrhaftigkeit oder Nützlichkeit essenzielle Elemente sind, um gute Kunst zu schaffen.¹⁰⁸ Gemäß Ruskin ist Joshua Reynolds ein Künstler, der diese drei Aspekte in seinen Werken verkörpert. Reynolds' Arbeiten zeichnen sich durch herausragende Kunstfertigkeit, ästhetische Schönheit und die Erfüllung praktischer Bedürfnisse oder die Bereicherung des menschlichen Lebens aus. In seinen Vorlesungen vermittelt Ruskin somit die Grundprinzipien, die er als maßgeblich für die Qualität und den Wert der Kunst ansieht. Er betont die Bedeutung der Kunstfertigkeit als Streben nach Perfektion in der handwerklichen Ausführung. Zudem erkennt er die moralische Dimension der Schönheit an, die über die ästhetische Wirkung hinausgeht und eine höhere Bedeutungsebene erreicht. Weiterhin unterstreicht er die Notwendigkeit der Wahrhaftigkeit und Nützlichkeit, damit Kunst nicht nur ästhetisch ansprechend ist, sondern auch einen praktischen Nutzen erfüllt und zur Verbesserung des menschlichen Lebens beiträgt.¹⁰⁹ Ruskins Anerkennung von Joshua Reynolds als Beispiel für einen Künstler, der diese Dreifaltigkeit verkörpert, zeigt Ruskins Wertschätzung für Reynolds' Fähigkeit, Kunstwerke zu schaffen, die technisch meisterhaft

¹⁰⁵ Ruskin 1904, *Modern Painters IV*, S.321.

¹⁰⁶ Ruskin 1904, *Modern Painters IV*, S.321-322.

¹⁰⁷ Hilton 2000, S.165-168.

¹⁰⁸ Ruskin 1905, *Lectures on Art*, S.95.

¹⁰⁹ Ruskin 1905, *Lectures on Art*, S.97-98.

sind, ästhetisch ansprechend wirken und zugleich einen praktischen Nutzen erfüllen. Diese Betonung der praktischen Anwendbarkeit der Kunst spiegelt Ruskins Bemühungen wider, Kunst mit dem alltäglichen Leben zu verbinden und ihre Relevanz für die Gesellschaft hervorzuheben:

It is impossible to find the three motives in fairer balance and harmony than in our own Reynolds. [...] He rejoices in all abstract beauty and rhythm and melody of design; he will never give you a colour that is not lovely, nor a shade that is unnecessary, nor a line that is ungraceful. But all his power and all his invention are held by him subordinate,—and the more obediently because of their nobleness,—to his true leading purpose of setting before you such likeness of the living presence of an English gentleman or an English lady, as shall be worthy of being looked upon forever.¹¹⁰

In der Vorlesungsreihe *Aratra Pentelici - Seven Lectures on the Elements of Sculpture* erläutert Ruskin im November desselben Jahres den Begriff der abstrakten Schönheit anhand der Oberflächenstruktur eines Pinienzapfens. Diese Vorlesungen behandeln die Beziehung zwischen Kunst und Schönheit sowie die ästhetischen Prinzipien in der Bildhauerei:

It is difficult for you, at first, to feel this order and beauty of surface, apart from the imitation. But you can see there is a pretty disposition of, and relation between, the projections of a fir-cone, though the studded spiral imitates nothing. Order exactly the same in kind, only much more complex; and an abstract beauty of surface rendered definite by increase and decline of light—(for every curve of surface has its own luminous law, and the light and shade on a parabolic solid differs, specifically, from that on an elliptical or spherical one)—it is the essential business of the sculptor to obtain; as it is the essential business of a painter to get good color, whether he imitates anything or not.¹¹¹

Ruskin argumentiert, dass die von einer moralischen Instanz gefällten Schönheitsurteile letztendlich zur abstrakten Schönheit führen. Diese abstrakte Schönheit wird durch objektive Eigenschaften definiert und geht über persönliche Vorlieben hinaus. Sie manifestiert sich in natürlichen Formen und kann auch in Kunstwerken gefunden werden, wenn sie ähnliche Ausdrucksstärke, Harmonie und innere Ordnung aufweisen. Der Pinienzapfen dient Ruskin als anschauliches Beispiel für abstrakte Schönheit. Er betrachtet die feinen und symmetrischen Details der Oberflächenstruktur und erkennt darin eine ästhetische Qualität, die unabhängig von ihrer Funktion oder praktischen Verwendung existiert. Durch die Untersuchung natürlicher Formen wie des Pinienzapfens identifiziert Ruskin grundlegende Prinzipien der abstrakten Schönheit, die er auf die Kunst überträgt. Diese Vorlesungsreihe markiert das letzte Mal, dass

¹¹⁰ Ruskin 1905, *Lectures on Art*, S.97-98.

¹¹¹ Ruskin 1905, *Aratra Pentelici*, S.215.

Ruskin den Begriff der abstrakten Schönheit verwendet. Es zeigt seine Bemühungen, über subjektive Geschmacksurteile hinauszugehen und eine objektivere, universellere Definition von Schönheit zu entwickeln. Durch die Betrachtung natürlicher Formen und die Anwendung ästhetischer Prinzipien in der Kunst versucht er, ein umfassenderes Verständnis von abstrakter Schönheit zu vermitteln.

II. Ruskins Abstraktionstheorien eingeordnet in die Geschichte der Kunstgeschichte

Die Geschichte der Kunstgeschichte erlebte im 19. Jahrhundert ihren Durchbruch als geisteswissenschaftliche Disziplin, die ihre Legitimation in der Etablierung des Faches an vor allem deutschsprachigen Universitäten fand. Diese Entwicklung war geprägt von den im 17. und 18. Jahrhundert geprägten Ansätzen, die einerseits auf der Methode der Geschichte und den Denkansprüchen der Philosophie, andererseits auf dem wachsenden Anspruch der Öffentlichkeit auf Teilhabe an der Kunst beruhten. Während im 17. Jahrhundert die Salons als Plattform für die Präsentation von Kunstwerken dienten, wurde im späten 18. Jahrhundert auch das Schreiben über Kunst durch Kunstkritiker*innen - wie beispielsweise den berühmten französischen Kunstkritiker Denis Diderot in den Pariser Salons - populär. Das Erleben von Kunst vor Ort und das Lesen über Ausstellungen führten zu einem wachsenden Interesse an Kunstobjekten. So begründet Hubert Locher die Entstehung der modernen Kunstgeschichte mit dem Interesse des Laienpublikums an den Künsten, das im Laufe des 18. Jahrhunderts eine neue Qualität erreichte. Mit der Etablierung des Salons in Paris ab 1667 gewann das Urteil des Publikums gegenüber den an den Akademien formulierten Kunstdoktrinen an Bedeutung. Der Kunstbetrieb veränderte sich kontinuierlich in Richtung eines öffentlichen Marktes, auf dem die Künstler*innen ihre Ware anboten. In dieser öffentlichen Wahrnehmung der Kunstwerke des Volkes sieht Locher das wachsende Interesse an der Teilhabe am Kunstbetrieb. Daraus resultierte neben dem gebildeten Laienpublikum auch die antiquarische Sammeltätigkeit wohlhabender Liebhaber, die ihre Schätze und Forschungen in Publikationen veröffentlichten.¹¹² Museumseröffnungen im 18. Jahrhundert - Friedrich der Große eröffnet 1755-1763 in Potsdam seine Gemäldegalerie für die Öffentlichkeit¹¹³ - übertrug den Institutionen die Aufgaben des Sammelns, Bewahrens und Präsentierens, wovon auch der

¹¹² Locher 2010, S.31.

¹¹³ Wood 2019, S.176.

Kunstmarkt nicht nur profitierte, sondern florierte. Mit der Einführung der Museen stellte sich auch die Frage nach ihrer Organisation. Theoretische Systematiken gab es noch nicht. Die Lösung waren Überblicksausstellungen vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, geographisch oder nach Epochen geordnet. Aus diesem Unterfangen entwickelte sich die Ästhetik als philosophische Disziplin, die den Anspruch des Schönen wissenschaftlich - systematisch - zu erfassen sucht. Als allgemeine Geschmackslehre, die im Gegensatz zur Kunstwissenschaft die Beurteilung konkreter Kunstwerke nicht aus den Augen verliert, ist die philosophische Kunstbetrachtung Bestandteil der allgemeinen Kunstlehre, die bereits im 18. Jahrhundert an deutschen Universitäten in praktischer und theoretischer Form angeboten wurden.¹¹⁴ Die Frage nach dem Gegenstand der Kunstgeschichte ist von gleicher Bedeutung wie die Unterscheidung ihrer Methoden von anderen Disziplinen. Die Motive, die zu einer fortschreitenden Auseinandersetzung mit der Kunst geführt haben, sind ebenfalls entscheidend. Im Kontext der industriellen Revolution und der Entstehung von Nationalstaaten spielten Kunst und Kultur eine zentrale Rolle bei der Identitätsbildung und dem Wettbewerb zwischen Ländern. Die Kunstgeschichte entwickelte sich vor diesem Hintergrund und erweiterte das Verständnis von Kunst in verschiedenen Zeiten und Kulturen. Ihre spezifischen Methoden ermöglichen eine umfassende Analyse von künstlerischen Werken und deren Kontext. Das Werk von Ruskin fällt in diese Zeit und wirft Fragen auf, wie die methodischen Unterschiede in der Kunstgeschichte zu bewerten sind und warum seine Theorien in Vergessenheit geraten sind. Es bleibt zu untersuchen, ob seine Ideen außerhalb von Deutschland und England Spuren in der kunsthistorischen Lehre hinterlassen haben.

1. Ruskin zwischen *Empirismus* und Historizität

Im Zeitalter der nachnapoleonischen Nationsbildung, insbesondere nach dem Wiener Kongress 1815, standen die europäischen Nationalstaaten vor der Herausforderung, ihre nationale Identität zu stärken. Vor allem in Deutschland und Preußen war die Förderung von bedeutenden geistigen Leistungen von zentraler Bedeutung, um ein Bild einer kultivierten Nation zu repräsentieren. Die Kulturförderung diente nicht nur der Wiederbelebung des Nationalbewusstseins, sondern auch dem Wettbewerb mit anderen europäischen Ländern wie Italien und Frankreich um die Vorherrschaft in der geistigen Entwicklung. In England unter der Regentschaft von Königin Victoria und ihrem Ehemann König Albert spielte die Kultur eine wichtige Rolle in der geistigen Entwicklung des Volkes, doch der insulare Status Englands

¹¹⁴ Locher 2010, S.32,.

beeinflusste auch den Fokus auf die eigene kulturelle Entwicklung. Dies könnte erklären, warum es bei der Bildung von Wissen eine gewisse Differenzierung gab. Gabriele Bickendorf argumentiert, dass während des Zeitalters der Nationalbildung zwar eine nationale Kunstgeschichte entstand, der Schwerpunkt jedoch nicht auf der nationalen Kunst lag.¹¹⁵ Das war insbesondere für die deutsche Kunstgeschichte der Fall, während in England sowohl die Förderung der britischen Kunst als auch die Anerkennung der europäischen Kunst als wichtige Vorbilder im Fokus standen. Wenn jedoch dieselbe Kunst analysiert wurde, was unterscheidet dann die englische und deutsche Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert und wie lässt sich Ruskins darin einordnen?

1.1. Ruskins Schriften als Abbild der Englischen Kunsttheorie

David Hume schrieb, dass nur die Erfahrung der Natur eine verbindliche Kraft verleiht und uns über die Naturgesetze informiert.¹¹⁶ Zusammen mit John Locke und Thomas Reid gehört Hume zur Denkrichtung des *Empirismus*, wie sie von Immanuel Kant bezeichnet wurde.¹¹⁷ Der *Empirismus* basiert auf der Erkenntnisgewinnung durch Erfahrung.¹¹⁸ Die *Empiristen* sind der Ansicht, dass Wissen nicht aus angeborenen Ideen oder Prinzipien abgeleitet wird, sondern durch die Sinne und die Erfahrung der Welt erworben wird.¹¹⁹ Diese Ausrichtung findet sich auch in der britischen Kunsttheorie wieder, die sich nach diesem Prinzip bildete und Erkenntnisse nur durch Erfahrung gewann. Mark Arthur Cheetham zum Beispiel beschreibt William Hogarths¹²⁰ Methode als empirisch und pragmatisch. Er schreibt: „Hogarth’s method is to look at and picture what is around him, vulgar and unsanctioned by proper taste as such details may be. For him, to see in a properly English way is to be empirical and pragmatic.“¹²¹

In der neueren Forschung wird das Verhältnis von Empirismus und Ästhetik als eigenständiges Untersuchungsfeld anerkannt, das zunehmend in den wissenschaftlichen Diskurs Einzug hält. Jochen Schmidt betont in diesem Zusammenhang den subjektivistischen Charakter des empirischen Ansatzes in der Ästhetik. Dieser Ansatz konzentriert sich nicht primär auf die äußeren Regeln oder Strukturen eines Kunstwerks, sondern legt den Fokus auf die inneren Prozesse, sowohl bei Künstler*innen während der Erschaffung des Werks als auch bei dem Publikum in deren Wahrnehmung. Schmidt argumentiert zudem, dass diese Ausrichtung zu

¹¹⁵ Bickendorf 2007, S.58.

¹¹⁶ Knapp 2022, S.23.

¹¹⁷ Knapp 2022, S.2-3.

¹¹⁸ Markie/Folescu 2023.

¹¹⁹ Markie/Folescu 2023.

¹²⁰ Renommierter englischer Maler des 18. Jahrhunderts.

¹²¹ Cheetham 2013, S.22.

einer intensiven Produktion und Wirkung von Ästhetik führt. Durch die Betonung individueller Erfahrungen und die Abkehr von autoritär festgelegten Normen wird letztlich eine allgemeine Emanzipation im ästhetischen Bereich angestrebt. Diese Forschungsrichtung eröffnet somit neue Perspektiven und trägt zur Weiterentwicklung des Verständnisses von Ästhetik bei.¹²² Ruskins visuelle Erfahrung ist die Grundlage seiner Theoriebildung. Seine Beobachtung der Abstraktion als Stilmittel findet sich nicht gebündelt und als einheitliche Theorie *a priori*, sondern nur fragmentarisch über sein gesamtes Werk verteilt. Ruskins Analysen von Architektur, Skulptur und Malerei führten ihn immer wieder zum abstrakten Stil, der sein bereits gebildetes Repertoire um neue Erkenntnisse erweiterte. Der Stil hat die Eigenschaft des Unvollendeten und regt zum Nachdenken über das Kunstobjekt an. Zudem sind seine Urteile von wirkungsästhetischen Beschreibungen begleitet. Wann die *Abstraktion* einen sinnvollen Nutzen für die Künstler*innen hat, konnte Ruskin nicht nur anhand von Beispielen in der Kunst nennen, sondern auch in der Handhabung spezifischer, selbst konzipierter Methoden. Die Fähigkeit zur *Abstraktion* ist für das Erfassen in der Skizze ebenso wichtig wie der abstrakte Blick auf die eigene Umgebung. Diese Methoden werden in seinen Schriften gelehrt, um zu ähnlichen sinnlichen Erfahrungen zu gelangen, wie sie Ruskin durch sie gemacht hat. Diese Herangehensweise ist ein wichtiges Prinzip der Kunstausbildung in Großbritannien, in der die Lehre eng mit der Praxis verbunden ist. Seit dem 19. Jahrhundert blühte die kulturelle Entwicklung in England und insbesondere in der Hauptstadt London. So konnte Ruskin für seine Theoriebildung Kunstbeispiele heranziehen, die die Lernenden im Original betrachten konnten. Große Institutionen wie die National Portrait Gallery, das British Museum, das heutige Victoria and Albert Museum sowie die Royal Academy boten mit ihren Ausstellungen immer wieder die Möglichkeit, Kunst vor Ort zu erleben. Colin Trodd erklärt, dass Kultur in Großbritannien als Pädagogik verstanden wurde. Nicht umsonst förderte die Regierung die kulturelle Entwicklung des Landes durch die Gründung von Kulturinstitutionen.¹²³ Diese Teilhabe ist ein wichtiges Prinzip in Ruskins Schriften. Ein weiterer wichtiger Aspekt seiner Lehre ist die Tatsache, dass Ruskin selbst malte. Cheetham sah eine enge Verbindung zwischen der aktiven künstlerischen Tätigkeit und der Theoriebildung, die aus der eigenen Erfahrung hervorging.¹²⁴ Er schreibt: „[I]n each category, we must see the other pole, that is, read the theory in the pictures and see the images in the text. [...] Most of the speculation on the visual arts in England has indeed come from painters: early on, from Jonathan Richardson, William Hogarth, Joshua Reynolds, William Blake, and Henry Fuseli. In the nineteenth and twentieth,

¹²² Schmidt 1985.

¹²³ Trodd 2013, S.106.

¹²⁴ Cheetham 2013, S.16.

we can also think of John Ruskin, Roger Fry, and Herbert Read, though they were amateur artists.“¹²⁵. In Ruskins Methodenlehre des Abstraktionsvermögens wird deutlich, wie er versucht, Künstler*innen anhand eigener Erfahrungen bei der Ideenrealisierung zu lehren. Nicht ohne Grund stößt er bei der Ausarbeitung seiner Thesen auf die abstrakte Form, die abstrakte Farbe und die abstrakte Schönheit. Aus dieser Motivation heraus schlug ihm sein Freund J. F. Lewis vor, im Herbst 1851 am Philosophischen Institut in Edinburgh Vorlesungen über Architektur und Malerei zu halten. Drei Jahre später veröffentlichte er sie. Sara Atwood sah in Ruskin vor allem einen Lehrer, der die Lehren der Geschichte mit aktuellen Fragen verband. In seinen Vorlesungen bezog er sich auf Platon, die Bibel, Dante, Capaccio, Shakespeare, Scott oder Turner und verband sie mit aktuellen Fragen.¹²⁶ Atwood ist auch der Ansicht, dass Ruskins Blick auf die Vergangenheit nicht naiv oder nostalgisch ist, sondern Modelle für andere Ideen und Praktiken liefert.¹²⁷ Für Ruskin war die Kunstpädagogik der nächste große Schritt in seiner Karriere, nachdem er den letzten Teil der *Modern Painters*-Serie fertiggestellt hatte. Nachdem er bereits 1851 Vorlesungen in Edinburgh gehalten hatte, wurde er zum ersten Slade-Professor¹²⁸ für Bildende Künste in Oxford ernannt. Ruskin hielt eine Reihe von acht öffentlichen Vorträgen. Er kündigte auch die Gründung der *Ruskin School of Drawing* an. Sein Lehrstil war geprägt von der Lehre der Vergangenheit und seinen Beobachtungen des aktuellen Kunstgeschehens. Seine Schriften und Vorlesungen spiegeln daher den Zeitgeist der kunsthistorischen Lehre im viktorianischen Großbritannien wider.

1.2.Die Geschichte der Kunst: Das Problem der deutschsprachigen Kunstgeschichte im 19.Jahrhundert

Obwohl Ruskin in seinen Büchern immer wieder Kunstgeschichte erzählte und dabei die unmittelbare zeitgenössische Kunst *empirisch* begleitete, fand er im deutschsprachigen Raum wenig Beachtung. Dieses Problem der Kunstgeschichte wurzelt in ihrer Legitimationsphase im 19. Jahrhundert, einer Zeit zahlloser politischer und gesellschaftlicher Umbrüche. Durch die Etablierung der geisteswissenschaftlichen Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum erfolgte eine Trennung von Kunstforscher*innen und Künstler*innen. Der Fokus lag auf der idealisierten Vergangenheit und dem Schreiben einer Geschichte über die Kunst, wohingegen die zeitgenössischen Künstler*innen in die Zukunft blickten. Hans Belting erkennt, dass in den

¹²⁵ Cheetham 2013, S.16.

¹²⁶ Atwood, S.14.

¹²⁷ Atwood, S.13.

¹²⁸ Felix Slade, ein angesehener Kunstkennner und Philanthrop, vermacht nach seinem Tod im Jahr 1869 seine Kunstsammlung der Nation und stiftet gleichzeitig Lehrstühle für Kunst an der Universität Oxford, der Universität Cambridge und am University College in London.

etablierten Kreisen der akademischen Kunstgeschichte der Fokus auf der großen Erzählung der Kunstgeschichte als Stilgeschichte liegt, wobei die Stilgeschichte das Fundament jeder kunsthistorischen Forschung darstellt.¹²⁹ Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts war der Versuch, eine lineare Geschichte der Kunst zu erzählen, die einen spezifischen Fokus hatte. Christopher S. Wood beschreibt das Desinteresse der Kunsthistoriker*innen des 19. Jahrhunderts an der Funktion von Bildern, an Ritualen, am Vollzug von Sakramenten und Gelübden, an der politischen Wirkung von Bildern, an der Bedeutung von Bildern für Kollektive und ganz allgemein an den existenziellen Investitionen, die vergangene oder ferne Bilder belebten.¹³⁰ Heinrich Dilly sieht eine Beschränkung der kunstgeschichtlichen Lehre in Deutschland auf Europa und die Jahrhunderte seit der Anerkennung des Christentums als Religion durch Kaiser Konstantin.¹³¹

Der erste kunsthistorische Unterricht begann 1813 an der Universität Göttingen, wo Johann Domenico Fiorillo als ordentlicher Professor lehrte. Einer seiner Studenten war Carl Friedrich von Rumohr, der zusammen mit Gustav Friedrich Waagen, Karl Schnaase und Franz Kugler der Berliner Schule angehörte. Die im Umkreis der Berliner Schule entstandene Kunstgeschichte war durch Forschung und Lehre mit gezielter Berufungspolitik historisch orientiert, wobei sich in den einzelnen Fächern jeweils historische Schulen herausbildeten.¹³² Diese Ausrichtung hat ihre Wurzeln in den Bildungsreformen, die Wilhelm von Humboldt ab 1807 in Preußen durchführte, als er von Friedrich Wilhelm III. zum Sektionschef für Kultur und Unterricht im Ministerium des Innern ernannt wurde. Humboldt verfolgte die Idee einer Universität, in der Lehre und Forschung im Vordergrund stehen. 1810 nahm die Humboldt-Universität zu Berlin ihren Lehrbetrieb auf.¹³³ 1816 wurde Ernst Heinrich Toelken zum außerordentlichen Professor für Archäologie und Philosophie und ab 1823 zum ordentlichen Professor für Kunstgeschichte und Archäologie an der Humboldt-Universität zu Berlin berufen. Im selben Jahr gründete Friedrich Wilhelm III. die Staatlichen Museen zu Berlin als Königliche Museen zu Berlin. In Preußen wurde Bildung in allen kulturellen Bereichen als historische Bildung verstanden, die ein Gegengewicht zu den Erfahrungen der aktuellen Kontinuitätsbrüche bildete und gesellschaftlich sinnstiftend wirkte.¹³⁴ Die Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin existierte noch nicht, aber das Berliner Museum wurde als außeruniversitäre Bildungseinrichtung wahrgenommen und spielte eine entscheidende Rolle

¹²⁹ Locher 2010, S.20.

¹³⁰ Wood 2019, S.208.

¹³¹ Dilly 2003, S.11-12.

¹³² Bickendorf 2007, S.47.

¹³³ Bickendorf 2007, S.46.

¹³⁴ Bickendorf 2007, S.47.

bei der Etablierung der Kunstgeschichte als universitäres Fach.¹³⁵ Waagen und Rumohr setzten in dem ausschließlich mit Originalen bestückten Museum das Konzept der „sichtbaren Kunstgeschichte“ durch. Am authentischen Material sollte der Gang der Kunstgeschichte sichtbar werden.¹³⁶ In der Planungsphase des Museums, die von 1823 bis 1830 dauerte, entstanden die grundlegenden Schriften der Berliner Schule.¹³⁷ Bickendorf sieht im methodischen Ansatz von Rumohr und Waage eine grundsätzlich historische Perspektive. Diese wurde mit dem Begriff der „Wissenschaft“ bezeichnet, womit die Grundlage für historische Untersuchungsmethoden gelegt wurde.¹³⁸ Ein kritisches Verfahren, das auf der Verbindung der Kritik an der älteren Literatur - der historischen Quellenkritik - mit einer analog verfahrenen Formkritik beruhte, führte zur verbindlichen Grundlage seiner Untersuchung. Rumohr plädiert für die historische Fundierung jeder kunsthistorischen Aussage.¹³⁹ Dieser Ansatz führte zu einer überzogenen Kritik an den wissenschaftlichen Leistungen der Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts, deren Ergebnisse radikal abgewertet wurden bis hin zum Vorwurf mangelnder Wissenschaftlichkeit. Bickendorf folgert daraus: „Damit leitetet die Gründer der „Berliner Schule“ einen durchgreifenden Traditionsbruch ein, der nicht nur einen historischen Schnitt setzte, sondern zugleich die Kunstgeschichte nationalisierte.“¹⁴⁰ Rumohr und die Waagen waren Ruskin bekannt. Ruskin erwähnte Rumohrs Italienische Forschungen von 1827 in seiner Behandlung von Giotto in Padua: „I am certain that this is the estimate of his character which must be arrived at by an attentive study of his works [...] but I shall not here endeavour to give proof of its truth, because I believe the subject has been exhaustively treated by Rumohr and Förster, whose essays on the works and character of Giotto will doubtless be translated into English, as the interest of the English public in mediæval art increases.“¹⁴¹ Waagen erhält Ruskins höchste Anerkennung für seine Arbeit in Berlin: „I’ve been at Düsseldorf, to see their sentiment—at Hanover, to see their Kingship—at Berlin, to see—well, Dr. Waagen has done it better than anybody else. The Berlin gallery is very beautiful. Of course, all the best pictures are at the top, and all the bad at the bottom, but the gallery is very beautiful.“¹⁴²

Die historische Methode war ein entscheidender Faktor, um die Geschichte der Kunst zu erzählen. Wood erwähnt Rumohrs Misstrauen gegenüber der literarischen Tradition der

¹³⁵ Bickendorf 2007, S.47.

¹³⁶ Bickendorf 2007, S.48.

¹³⁷ Bickendorf 2007, S.49.

¹³⁸ Bickendorf 2007, S.50.

¹³⁹ Bickendorf 2007, S.51.

¹⁴⁰ Bickendorf 2007, S.51.

¹⁴¹ Ruskin 1906, Giotto, S.22-23.

¹⁴² Ruskin 1909, German Paintings, S.310.

Kunstgeschichte, weshalb er nach Dokumenten suchte, um seine Schriften mit handfesten Beweisen untermauern zu können.¹⁴³ In die Fußstapfen von Rumohr und Waagen trat Franz Kugler, der 1831 bei Toelken mit einem kunsthistorischen Thema promovierte.¹⁴⁴ Nach seiner Habilitation drei Jahre später lehrte er als Kunsthistoriker an der Berliner Akademie der Künste, wo er 1835 zum Professor ernannt wurde. Mit seinem 1842 erschienenen Handbuch der Kunstgeschichte versuchte Kugler eine Weltgeschichte der Kunst zu schreiben. Sein Werk wurde 1855 ins Englische übersetzt. Ruskin erwähnte Kugler mehrfach in seinen Schriften, z.B. in seinem *Venetian Index*:

I have supplied somewhat copious notices of the pictures of Tintoret, because they are much injured, difficult to read, and entirely neglected by other writers on art. I cannot express the astonishment and indignation I felt on finding, in Kugler's handbook, a paltry cenacolo, painted probably in a couple of hours for a couple of zecchins, for the monks of St. Trovaso, quoted as characteristic of this master; just as foolish readers quote separate stanzas of Peter Bell or the Idiot Boy, as characteristic of Wordsworth.¹⁴⁵

Oder als Kritik an falscher Stilzuschreibung:

The Last Supper. (On the left-hand side of the Chapel of the Sacrament.) A picture which has been through the hands of the Academy, and is therefore now hardly worth notice. [...] The colour has once been fine, and there are fragments of good painting still left; but the light does not permit these to be seen, and there is too much perfect work of the master's in Venice to permit us to spend time on retouched remnants. The picture is only worth mentioning, because it is ignorantly and ridiculously referred to by Kugler as characteristic of Tintoret.¹⁴⁶

Neben der Historisierung der Kunstgeschichte war auch die Beschäftigung mit der Ästhetik für das Fach von Bedeutung. Gabriele Bickendorf beobachtete die Legitimierung der Kunstgeschichte durch die Hintertür der Philosophie.¹⁴⁷ Führend war dabei Georg Wilhelm Friedrich Hegels Kunstphilosophie, die Belting als Wendepunkt zwischen alter Kunstanschauung und neuer Kunstgeschichte markierte.¹⁴⁸ Belting schreibt:

Hegel sprach nicht als Kunstkenner, der in der Kunst die Gegenwart sah, sondern als Begründer der neuen „Geisteswissenschaft“; welche die Kunst als Kulturprodukt an einen vergangen Stand der Geistesgeschichte gebunden sah. Nachdem die Kunst heute nicht mehr „die volle Befriedigung“ gewährt, dient die „Wissenschaft der Kunst“ dem

¹⁴³ Wood 2019, S.204.

¹⁴⁴ Wood 2019, S.222.

¹⁴⁵ Ruskin 1904, Stones of Venice III, S.360.

¹⁴⁶ Ruskin 1904, Stones of Venice III, S.382.

¹⁴⁷ Bickendorf 2007, S.52-

¹⁴⁸ Belting 2002, S.134-135.

neuen „Bedürfnis“, die Rolle von Kunst ganz allgemein zu definieren. [...] Hegels Ästhetik ist der Versuch, alle Künstlerästhetik und alle angewandte Kunstkritik zugunsten einer „denkenden Betrachtung“ der Kunstgeschichte von der Warte des Welthistorikers zu entmachten. Entscheidend ist der Gedanke, daß die Kunst als sinnliches Symbol von Weltanschauung unauflösbar in den geschichtlichen Gang der Kulturen integriert sei.¹⁴⁹

Heinrich Gustav Hotho hörte 1827 bei Hegel Vorlesungen über Ästhetik und habilitierte sich im selben Jahr mit einer Arbeit über Heraklit für Ästhetik und Kunstgeschichte. 1832 bewarb er sich um eine Stelle am neu gegründeten Berliner Kunstmuseum und wurde Assistent in der Gemäldeabteilung. Der philosophische Ansatz findet sich auch in den ersten 100 Seiten von Rumohrs Italienischer Forschung, in denen er sich theoretischen Fragen widmet, die jedoch ohne Bezug zu seinen kunsthistorischen Ausführungen stehen. Rumohr setzt sich ausführlich mit den kunsttheoretischen und ästhetischen Überlegungen der deutschen Aufklärung und des Idealismus von Lessing und Winckelmann bis hin zu Schelling auseinander. Dabei ging es ihm vor allem um eine ästhetische Bestimmung des Kunstbegriffs, die er als grundlegend für die Bestimmung des wissenschaftlichen Gegenstands der Kunstgeschichte ansah. Aus diesem Ansatz entwickelte sich die spezifisch deutsche Konzeption einer Kunstgeschichte, die theoretisch ästhetisch begründet war, methodisch aber als historische Wissenschaft operierte. Ruskin bemerkte und kritisierte sowohl den historischen als auch den philosophischen Zug:

I have often been told that anyone who will read Kant, Strauss, and the rest of the German metaphysicians and divines, resolutely through, and give his whole strength to the study of them, will, after ten or twelve years' labour, discover that there is very little harm in them; and this I can well believe; but I believe also that the ten or twelve years may be better spent; and that any man who honestly wants philosophy not for show, but for use, and, knowing the Proverbs of Solomon, can, by way of commentary, afford to buy, in convenient editions, Plato, Bacon, Wordsworth, Carlyle, and Helps, will find that he has got as much as will be sufficient for him and his household during life, and of as good quality as need be.¹⁵⁰

Die Auseinandersetzung Ruskins mit der deutschen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert verweist auf das Problem, das Bickendorf als überzogene Kritik an den wissenschaftlichen Leistungen der Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts sah, deren Ergebnisse radikal bis zum Vorwurf mangelnder Wissenschaftlichkeit entwertet wurden. Locher sieht in der Konstruktion einer sinnvollen Entwicklungsgeschichte des Stils - sei es eines Künstlers, einer Schule, einer Gattung, einer „Nation“ oder der Welt - in der Nachfolge Vasaris und Winckelmanns eine

¹⁴⁹ Belting 2002, S.135.

¹⁵⁰ Ruskin 1904, Modern Painters III, S.425.

relative Einmütigkeit als Grundmodell der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte durch das 19. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.¹⁵¹

Das Fehlen einer umfassenden Ästhetiktheorie und die vermeintlich fehlende Historizität sind Argumente, die dazu beitragen, dass Ruskin in der Kunstgeschichte nicht auf Augenhöhe gesehen wird. Hubert Locher bemerkt zudem, dass um 1870 eine zeitliche Zäsur stattfindet. Diese Zäsur ist auf die Etablierung der Kunstgeschichte als autonomer Wissenschaft seit diesem Jahrzehnt zurückzuführen und geht mit einer Distanzierung vom zeitgenössischen Kunstbetrieb einher.¹⁵² Während Preußen und Großbritannien in Kultur und Lehre gleichauf lagen, war die Kunstgeschichte in England eine Kunsttheorie für Kunstschaffende. In Deutschland war die Kunstgeschichte in der Tradition preußischer Werte eine historisch-wissenschaftliche Aufarbeitung. Ihre metaphysischen Bezüge durch die Ästhetik lassen sich wiederum in die zeitgenössische Praxis der Künstler*innen einordnen, die wiederum in Großbritannien keinen Platz hatte. Es ist der großen Komplexität des 19. Jahrhunderts geschuldet, das durch Zäsuren, Kriege und Nationalbildungen die Kunstgeschichte sich in ihrer Vielschichtigkeit nicht vereinen konnte. Nicht umsonst beschrieb Belting das Ende der Kunstgeschichte nicht als das Ende der Kunstforschung, sondern als das Ende eines festen Schemas der historischen Darstellung von Kunst. Dass dieses Problem schon früh nach der Etablierung der Disziplin auftrat, sieht Belting in der Avantgarde begründet, die ihr eigenes Modell einer Kunstgeschichte etablierte, das den Fortschritt des Widerstands gegen das überkommene Modell einer Geschichte der großen Vorbilder ankündigte.¹⁵³ Die Schriften Ruskins zielen demnach auch nicht an die Gelehrten an, denn er schreibt selbst:

Now for the learned and leisurely men I am not writing; they know what and how to read better than I can tell them. For simple and busy men, concerned much with art, which is eminently a practical matter, and fatigues the eyes, so as to render much reading inexpedient, I am writing; and such men I do, to the utmost of my power, dissuade from meddling with German books; not because I fear inquiry into the grounds of religion, but because the only inquiry which is possible to them must be conducted in a totally different way.¹⁵⁴

¹⁵¹ Locher 2010, S.18.

¹⁵² Locher 2010, S.29.

¹⁵³ Belting 2002, S. 211.

¹⁵⁴ Ruskin 1904, Modern Painters III, S.426.

2. Ruskins Abstraktionstheorien als tieferes Verständnis für die Kunstentwicklung der kommende Moderne

Die Unentschiedenheit der Aufgaben und die Dualität in der Theoriebildung verdeutlichen die Problemfelder, mit denen das Fach Kunstgeschichte konfrontiert ist. Auch die Wortkomposition Kunst und Geschichte trägt zu dieser Problematik bei. Aus dieser lässt sich auch argumentieren, dass Ruskin in der Geschichte der Kunstgeschichte oft übersehen wurde. Die Betrachtung von Ruskins Theoriebildung in der Kunstgeschichte wirft Fragen nach ihrer Legitimation auf, da sie auf seinen eigenen Beobachtungen basieren. Dennoch analysiert Ruskin sowohl die Kunst der Vergangenheit als auch der Gegenwart und versucht zwischen ihnen Lehren zu finden, die für die Zukunft fruchtbar sind. Seine Schriften basieren auf einer Theoriebildung, die stark vom *Empirismus* geprägt ist. Es ist wichtig anzumerken, dass Ruskins Werke nicht primär für Kunsthistoriker*innen konzipiert waren. Sein Ziel war vielmehr, Kunst für die breite Gesellschaft zugänglich zu machen, insbesondere für Menschen, die nicht in der Lage waren, persönlich Kunstwerke zu besichtigen. Er versuchte, durch seine Schriften eine allgemeine kulturelle Bildung zu fördern. Als Ruskin in den 1830er Jahren mit dem Schreiben über Kunst begann, waren Künstler*innen der *Romantik* wie David Cox und William Turner auf ihrem Höhepunkt. Ihre Kunst mit ihrer Betonung des Irrationalen, Subjektiven und Phantastischen stand im Gegensatz zu den rational formulierten und allen Extremen abhandelnden Prinzipien der Royal Academy.¹⁵⁵ Diese neuen künstlerischen Entwicklungen führten in Großbritannien zu einer Spaltung zwischen dem Establishment und dem progressiven Geschmack, die den modernen Begriff der *Avantgarde* hervorbrachte. Colin Trodd beschreibt die Geschichte der britischen Malerei als eine Geschichte der Überwindung des zentralisierten Systems der französischen Kunst.¹⁵⁶ Ruskin leistete in diesem künstlerischen Klima durch seine Theorien einen Beitrag zur Unterstützung dieser Entwicklung. Bis zu seinem letzten Buch aus der Reihe *Modern Painters* im Jahr 1860 galt Ruskin als moderner Denker. Gleichzeitig entwickelte und etablierte sich der *Impressionismus* in Frankreich, dessen Einfluss sich sukzessive in Europa als auch in England ausbreitete. 1870 bis 1871 befanden sich die großen *Impressionisten* Camille Pissaro und Claude Monet in London, als sie aus Frankreich aufgrund des Deutschfranzösischen Kriegs flüchteten. Damit wurde London ein Hotspot für moderne Kunstentwicklung, der Künstler*innen aus aller Welt heranzog. Der amerikanische Künstler James McNeil Whistler, der ab den 1860er Jahren nach London zog, war maßgeblich für das Vergessen von Ruskins modernen Ideen verantwortlich. Ruskins Einfluss in der

¹⁵⁵ Treuherz 1999, S.12.

¹⁵⁶ Trodd 2013, S.107.

britischen Kunstwelt verblasste ab 1880 langsam. Selbst die apologetischen Schriften, die seine Denkweise verteidigen sollen, verblieben in der Vergangenheit. In den heutigen Überblickswerken wird Ruskins Name im Zusammenhang mit dem *Impressionismus* meist mit dem Whistler-Prozess in Verbindung gebracht, was ihn als altmodischen und unzeitgemäßen Kunstkritiker erscheinen lässt. Dieser Ruf, der Ruskin bis zu seinem Tod im Jahr 1900 anhaftete, überschattete seine tatsächlichen Leistungen auf dem Gebiet der Kunsttheorie und insbesondere der Formanalyse. Ist diese Entwicklung gerechtfertigt?

2.1. Ruskins Reputationsproblem

Ruskins antiakademische ästhetische Lehre wurde auch im Frankreich der 1860er Jahre nicht nur gelesen, sondern auch rezipiert. Joseph Antoine Milsand schrieb 1860 und 1861 Artikel über die englische Kunst, die er 1864 in dem Buch *L'Esthétique Anglaise - Étude sur Monsieur John Ruskin* zusammenfasste. Er schrieb:

Mais avec M. Ruskin nous aurons pour ainsi dire en main toutes les pièces nécessaires à l'instruction de ce procès; car il est lui-même le dernier mot de l'esprit littéraire appliqué aux choses de l'art. Ses efforts, nous le verrons, n'ont tendu qu'à renouveler la peinture en assimilant entièrement les tableaux aux livres en exigeant d'eux tout ce que les esprits qui ne s'occupent pas d'art peuvent aimer dans les écrits des poètes, des savants ou des penseurs ; et j'ajouterai que, par ses défauts comme par ses qualités, par sa logique qui pousse tout à l'extrême, comme par la variation de ses idées qui l'ont porté tour à tour aux deux pôles de la pensée, M. Ruskin est presque une expression complète du bien et du mal que l'influence Littéraire peut faire aux arts plastique.¹⁵⁷

Ruskins Lehren wurden auch in Amerika verbreitet. Einer seiner Freunde war der aus Boston stammende Charles Eliot Norton, der in Europa lebte und als Dante-Übersetzer bekannt war. Er wurde 1875 als Professor für Kunstgeschichte an die Harvard University¹⁵⁸ berufen. Beeinflusst von Ruskins Lehren, übernahm er seine Schriften um diese an die Studierenden zu unterrichten. Einer von Nortons Studierenden war Bernard Berenson¹⁵⁹, der von Ruskins Lehren maßgeblich geprägt war.¹⁶⁰

Während Ruskin im Ausland für seine literarischen Verdienste um die britische Kunstgeschichte große Anerkennung erhielt, verblasste diese, als er sich auf sozialkritische Essays konzentrierte. Diese schrieb er im letzten Drittel seines Lebens neben seiner

¹⁵⁷ Milsand 1864, S.X.

¹⁵⁸ Die Harvard University wurde 1636 von englischen Kolonialisten im Großraum Boston gegründet. Seit 1874 wurde ein eigener Lehrstuhl für Kunstgeschichte gegründet.

¹⁵⁹ Berenson war einer der wichtigsten amerikanischen Kunsthistoriker und Kunstsammler Ende des 19. Jahrhunderts.

¹⁶⁰ Wood 2019, S.275.

künstlerischen Lehrtätigkeit. Mit den Werken *A joy for ever: Economics of art*, *The two Paths*, *Unto this last* und den Briefen *Fors Clavigera* ab 1871 gerichtet an die Arbeiter*innen in England, verbündeten sich Presse, Industrie, Adel und Kaufmannschaft gegen Ruskin.¹⁶¹ In seinen Briefen schrieb er gelegentlich auch Kunstkritiken, so zum Beispiel über das Gemälde *Nokturne in Schwarz und Gold, die fallende Rakete* (Abb. 6), das der amerikanische Künstler James McNeill Whistler in der Grosvenor Gallery ausstellen ließ. Empört über den Preis von 200 Guineen für das Bild schrieb er am 2. Juli 1877:

For Mr. Whistler's own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so near the aspect of willful imposture. I have seen, and heard, much of cockney impudence before now; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face.¹⁶²

Als Whistler von der Kritik erfuhr, kontaktierte er seinen Anwalt James Anderson Rose. Er verklagte Ruskin im Juli auf £1.000 Schmerzensgeld wegen der Beleidigungen in der Kritik.¹⁶³ Burne-Jones sagte als Zeuge für Ruskin aus, dass es sich bei Whistlers Bildern um unfertige Skizzen handelte.¹⁶⁴ Whistler benötigte zwei Tage, um das Werk zu vollenden. Seiner Meinung nach entsprach der Preis nicht der Zeit, die für die Ausführung benötigt wurde, sondern der Erkenntnis, die er durch das Malen gewonnen hatte.¹⁶⁵ Schließlich wurde Whistlers Klage stattgegeben und Ruskin zahlte die Gerichtskosten in Höhe von £ 386 und einen Penny Strafe an Whistler.¹⁶⁶ Ruskins Kritik an Whistler war, dass er nicht genug Zeit in das Bild investiert habe, da er keine ehrliche Arbeit und Mühe in das Werk gesteckt habe.¹⁶⁷ Für Whistler wiederum war der Skandal eine Möglichkeit, sein eigenes Image aufzubauen, und er veröffentlichte einen Text über den Vorfall:

Still, quite alone stands Ruskin, whose writing is art, and whose art is unworthy this writing. To him and his example do we owe the outrage of proffered assistance from the unscientific— the meddling of the immodest— the intrusion of the garrulous. Art, that for ages has hewn its own history in marble, and written its own comments on canvas, shall it suddenly stand still, and stammer, and wait for wisdom from the passer-by — for guidance from the hand that holds neither brush nor chisel? Out upon the shallow

¹⁶¹ Broicher 1902, S.XVIII.

¹⁶² Ruskin 1907, *Fors Clavigera*, S.160.

¹⁶³ Petri 2003, S.32.

¹⁶⁴ Petri 2003, S.33-34.

¹⁶⁵ Petri 2003, S.35.

¹⁶⁶ Broicher 1902, S.274.

¹⁶⁷ Petri 2003, S.38.

conceit! What greater sarcasm can Mr. Ruskin pass upon himself than that he preaches to young men what he cannot perform!¹⁶⁸

Whistler soll nach Charlotte Broicher den Strafpfennig zeitlebens als Ehrenzeichen an der Urkette getragen haben.¹⁶⁹ Dieser Gerichtsfall prägte die öffentliche Meinung gegenüber Ruskin. Einige seiner ehemaligen Studierenden versuchten noch Schriften zu veröffentlichen, die ihn als guten Lehrer darstellten. Peter Bayne schrieb 1879 *Lessons from my masters – Carlyle, Tennyson and Ruskin* 1879, Marshall Mather folgte vier Jahre später mit *Life and teaching of John Ruskin* und Joseph Forster versuchte noch mit *Four great teachers: John Ruskin, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, and Robert Browning* 1890 das Image seines Lehrers zu verbessern. Mit der zunehmenden Bewunderung für Whistler wurde ein abschätziges Urteil über Ruskin verbreitet und fand in ganz Europa Anklang. Whistler selbst verbreitete diese Ansichten über die englische Malerschule und Ruskin nach seinem Umzug von England nach Frankreich, und sie behielten lange Zeit maßgeblichen Einfluss.¹⁷⁰ Broicher beschreibt zudem den Prozess, dass die Auffassung Whistler als Meister des *Impressionismus* und Verfechter der neuen Kunstideen von Whistlers Biographen immer noch vertreten wurde.¹⁷¹ Diese Ansicht wurde auch in Deutschland geteilt und habe dazu beigetragen, dass Ruskin als ästhetisch unbedeutend angesehen wurde. Es schiene fortan unnötig, sich mit der Ästhetik eines Mannes zu beschäftigen, der Whistlers Kunst nicht mehr zu verstehen schiene.¹⁷² Whistlers Buch *The Gentle Art of Making Enemies* sei weithin verbreitet und mehr gelesen als alles, was Ruskin geschrieben habe.¹⁷³ In Frankreich widmete sich Robert de la Sizeranne dem Schönheitsbegriff in Ruskins Schriften in seinem Buch *Ruskin et la religion de la beauté*. In Italien wurde Ruskin als wichtiger Kunsthistoriker für die Italienischen Künste gesehen, sodass E. Nicoletto Ruskins *Element of Drawing* ins Italienische *Elementi del disegno e della pittura* 1898 übersetzte. Er dankte Ruskin für seine präzisen Beobachtungen und Wertschätzung für die italienische Kunst.

Am 20. Januar 1900 starb Ruskin in seinem Anwesen in Brantwood. Das *Art Journal* verfasste dazu einen Nachruf mit der Überschrift „The Lamp of Life“¹⁷⁴ in Anlehnung an seinen *Seven Lamps of Architecture*. Ruskins Lehrstil wurde auf folgende Weise beschrieben:

¹⁶⁸ Whistler 1878, S.16.

¹⁶⁹ Broicher 1902, S.275.

¹⁷⁰ Broicher 1902, S.275.

¹⁷¹ Broicher 1902, S.275-276.

¹⁷² Broicher 1902, S.276.

¹⁷³ Broicher 1902, S.276.

¹⁷⁴ Art Journal 1900, S.89.

What, indeed, are we to think of the teacher who oftenest said, "I know," and yet oftenest changed. There is hardly a weighty opinion he pronounced which he did not alter; hardly a doctrine he enforced that he did not modify or detract from; hardly an artist winged upwards upon his glittering words who did not feel his sting.¹⁷⁵

Die sich wechselnde Meinung ist eine Eigenschaft, die sich auch in seinen Schriften widerspiegelt. Die Überarbeitung seiner Aussagen von der Hinzugabe von Erfahrungen oder der vollkommenen Revidierungen seiner Theorien sind Merkmale, die sich erst bei der gesamten Analyse seiner Inhalte erfassen lassen. Gerade dieses Problem führt zur Schwierigkeit der Einordnung seiner Theorien. Momenthafte Aussagen werden aus dem Kontext herausgerissen und stehen stellvertretend für eine Aussage. In Deutschland wurde Ruskin das erste Mal von Benno Ruettenauer in seinem Buch *Symbolische Kunst. Félicien Rops. Die Romantik und der Präraphaelismus. John Ruskin. Dante Gabriele Rossetti* behandelt, das 1900 in dem seit 1871 zum deutschen Bund gehörigen Straßburg herausgegeben worden ist. In Leipzig unternahm der Verleger Eugen Diedrichs das Unterfangen, Ruskins komplettes schriftliches Œuvre ins Deutsche zu übersetzen und als Sammelband herauszugeben. Insgesamt wurden 15 Bänder von 1900 bis 1906 mit Übersetzungen von den Autor*innen Hedwig Jan, Anna Henschke, Wilhelm Schoelermann, Anna von Przychowski, Hedwig Broda und Charlotte Broicher herausgegeben. Charlotte Broicher schrieb zudem drei Bücher über Ruskin während 1902 bis 1907, in denen sie Ruskin als Person, Theoretiker und Kunsttheoretiker aufarbeitet und gegen die Vorwürfen der Kritiker*innen verteidigt. Jedoch wird Ruskin in seiner Heimat nur noch rudimentär genannt und in Zusammenhang mit dem Gerichtsfall erwähnt. So zum Beispiel in Wynford Dewhursts Buch *Impressionists. Paintings, Ist Genesis and Development* von 1904, in der Ruskin in Bezug zu Whistler nennt:

Another historic story is the *cause célèbre* of Whistler v. Ruskin, based upon the criticism of Grosvenor Gallery nocturne [...] with the resultant farthing damages. [...] From a literary point of view, as a writer of biting sarcasm the artist scarcely had a peer. One admires that lovely *jeu d'esprit* "Ten o'clock," and the strange mixture of correspondence entitled "The Gentle Art of Making Enemies" will not be out of date until all the shining lights of the present generation have been forgotten.¹⁷⁶

Ruskin ist heute weitgehend für seine Schriften über William Turner, der *Arts and Crafts* Bewegung mit William Morris und der Künstlergruppe der *Präraffaeliten* bekannt. Zusätzlich wird er in Bezug zu der britischen *Romantik* und dem *Symbolismus* erwähnt. Jedoch findet sich in der Erwähnung Ruskins im gleichem Atemzug der Gerichtsfall, seinen Krankheiten oder die

¹⁷⁵ Art Journal 1900, S.89.

¹⁷⁶ Dewhurst 1904, S.91.

gescheiterte Ehe. Damit erscheint die ganze literarische Leistung in den Schatten gestellt. Beispielsweise finden sich in den Ausstellungskatalogen *British Impressionism* (1989) und *Impressionism in Britain* (1995) herausgegeben von Kenneth McConkey, und *Impressionists in London* (2017) von Carline Corbeau-Parsons Ruskins Name nur in Bezug zu Whistler. Selbst bei der Behandlung der Präraffaeliten, die Ruskin maßgeblich unterstützte, wird er von Jan Marsh lediglich anhand seiner annullierten Ehe oder dem Whistler-Fall erwähnt. Ruskins letzter Lebensabschnitt wird mit den Worten „[...] mental breakdown, social isolation and virtual silence“¹⁷⁷ beschrieben. Der Bezug zum britischen Nationalismus findet sich in *John Ruskin and the Victorian Eye* (1993) herausgegeben von Harriet Whelchel. Wobei Mark Arthur Cheetham Ruskins Motivation nicht seiner patriotischen Natur unterlege, sondern in den Kontext einer Reinheit des *English Feeling* zu setzen sei. Für Ruskin war die Art des Sehens schon immer *Englisch*.¹⁷⁸ Ruskin erhält den Beigeschmack des viktorianischen Denkers, wodurch impliziert wird, dass die hinterlassenen Schriften sich zeitlich und örtlich nur auf das Großbritannien des 19. Jahrhunderts fokussieren. In Überblickswerken findet sich Ruskin nur in einer kurzen Erwähnung wie in den Grundbegriffen der Kunstwissenschaft von Reclam unter der Sparte Restaurierung¹⁷⁹ und Kunstkritiker¹⁸⁰. Jede radikale moderne Entwicklung findet auch im Alter seinen Schluss. Jedoch sind die Anmerkungen über die Person und das Schicksal Ruskins die einzigen Zeugnisse seiner Existenz, obwohl unzählige Autor*innen Monografien und Analysen seiner Schriften veröffentlichten, gerieten und auch diese in Vergessenheit.

2.2. Ruskins Abstraktionstheorien als Beginn der kommenden *Avantgarde*

1915 schrieb der Kunsthistoriker Heinrich Wölflin, dass endlich eine Kunstgeschichte kommen müsse, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen könne und in lückenloser Reihe die Sequenz der Stile beschreiben könne.¹⁸¹ Die Analyse der Entwicklung des modernen Blicks grenzt die kunsthistorischen Schriften aus, die sich primär auf die Vergangenheit bis zum Ende des Barocks fokussieren. Die Emanzipation der Kunst aus den Fängen der Auftragskunst und akademischer Lehre in Richtung Moderne fußen im Ende des 18. Jahrhunderts, fruchten im 19. Jahrhundert und blühen seit dem 20. Jahrhundert in der gegenwärtigen Kunstwelt auf. Kunsttheoretische Aufsätze dieser Zeit sind aus diesem Grund Zeitzeugen, die den Einblick und das Vernehmen von Entwicklungen wiedergeben. Hans

¹⁷⁷ Marsh 1996, S.156.

¹⁷⁸ Cheetham 2013, S.24-25.

¹⁷⁹ Haller 2018, S.304.

¹⁸⁰ Wiegand 2018, S.210.

¹⁸¹ Belting 2002, S.144.

Belting beschreibt, dass die moderne und zeitgenössische Kunst einen neuen Stoff liefern, dessen Aufarbeitung Veränderung im Fach mit sich ziehe.¹⁸² Das käme nach Belting aufgrund der *Avantgarde*, die ein eigenes Modell einer Kunstgeschichte des Fortschritts als Widerstand gegen das überholte Modell einer Geschichte der großen Vorbilder anmeldete.¹⁸³ Ruskin schrieb eine Geschichte der Kunst und gleichzeitig Analysen von zeitgenössischer Kunst, die durch seine Verteidigungsschriften sich in der Geschichte der Kunststile eingebettet haben. Von der *Romantik* über den *Symbolismus*, die *Arts and Crafts*-Bewegung und die Gruppe der Präraffaeliten ist Ruskins Anteil an ihrer Manifestierung im Kulturgedächtnis unabdingbar. Problematisch wird es bei der Forschung des *Impressionismus*. Sie findet ihren Beginn bei William Turner, der vor allem zu seinem Ende hin abstrakte Farbfelder malte. Horst Koch schrieb beispielsweise, dass Turners Spätwerke für den Anfang des *Impressionismus* stünden.¹⁸⁴ Andrew Wilsons Analyse über Turner sieht Ruskins Beteiligung erst ab der Spätphase Turners.¹⁸⁵ Jonathan Crary schrieb 1996 in seinem *Buch Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* ein Kapitel über das *Abstrakte Sehen*. Er reihte Turner als Betrachtungskünstler ein, der sich mit den Grenzen der Darstellbarkeit basierend auf ihrer sinnlichen Erfahrung beschäftigten.¹⁸⁶ Des weiteren erwähnt er Ruskins Schriften im Bezug zum *abstrakten Blick*, jedoch erläutert Crary seine Wahl nicht.¹⁸⁷ Entscheidend ist jedoch, dass Turner am Anfang der Entwicklung der kommenden modernen Kunstentwicklung stand und Ruskin in diesem Moment mit seinen apologetischen Kunsttexten begann.

Sein abstrakter Blick ist die Methode, die ihn auch zu den Theorien der *abstract form*, *abstract colour* und *abstract beauty* führte. Das der Blick Ruskins besonders war, hat Hewison in seinem Buch *The Argument of the Eye* dargestellt. Der Beginn von Ruskins Kunstgeschichtsschreibung steht aus diesem Grund Parallel zur Entwicklung der *Abstraktion*, der *Avantgarden* Theorien und dem Weg der modernen Kunst. Allein aus diesem Grund gilt Ruskin als Zeitzeuge der modernen Kunstentwicklung, der diese Bewegung verschriftlichte. Imdahl setzt Ruskin in eine Entwicklungslinie mit Jules Laforgue und Konrad Fiedler und beschreibt ihre Theorien als eine Loslösung von Erkenntnis durch Begriffe und das Ersetzen jener durch die Sinne. Imdahl verweist auf eine Entwicklung, bei der eine bewusst gegenstandslose Betrachtung von Kunstwerken im 19. Jahrhundert stattfand, die aufgrund mangelnder Kenntnis von abstrakter und ungegenständlicher Kunst zuvor nicht existierte. Was heißt das für Ruskins Einbettung?

¹⁸² Belting 2002, S.122.

¹⁸³ Belting 2002, S.122.

¹⁸⁴ Koch 1976, S.5.

¹⁸⁵ Wilton 1979, S.19.

¹⁸⁶ Crary 1996, S.146.

¹⁸⁷ Crary 1996, S.142.

Wenn Ruskin sich mit Fiedler auf einer Entwicklungslinie befindet, dann befindet sich er auch im Beginn der Avantgarde-Theorien. Denn Fiedlers ästhetischen Schriften waren durch seine Freundschaften mit Hans Marées und Adolf Hildebrand geprägt. Sie führten ihn zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst seiner Zeit. Seine Schriften von namhaften Künstlern der Moderne wie Paul Klee, Franz Marc und Wassily Kandinsky rezipierten, was seinen Einfluss in der Kunstwelt belegt.¹⁸⁸ Den zentralen Autonomiegedanken der Moderne verlagerte Fiedler in das produktive Vermögen des Künstlers, das im autonomen Sehen bestehe. Die Besonderheit der künstlerischen Tätigkeit liege in der Fähigkeit, Wahrnehmungs- und Vorstellungsprozesse zweckfrei ablaufen zu lassen und sie um ihrer selbst Willen zu gestalten beziehungsweise in Anspruch zu nehmen.¹⁸⁹ Weiters sieht Fiedler mithilfe des autonomen Blicks das bisher Ungesehene und Unsichtbare.¹⁹⁰ Das wäre in Ruskins Fall die Methode des abstrakten Blicks, der die wahre Eigenschaft der Dinge sichtbar machen soll. In der Ausführung ist für Ruskin das Abstraktionsvermögen unabdingbar, das für Fiedler gebundenen an Phantasieprozesse sein sollte, die er mit dem Begriff der *freien Gestaltung*, die zwischen Nachahmung und Erfindung anzusiedeln ist, beschreibt.¹⁹¹ Fiedler spricht auch über die Wiedergabe der inneren Welt von Künstler*innen und Betrachter*innen in der Kunst. Er betonte die Bedeutung von Formen, Farben, Linien und Kompositionen in der Kunst als Elemente einer eigenen ästhetischen Sprache, die es ermöglicht, das Ungesehene und Unsichtbare in der Natur und in der menschlichen Vorstellungskraft zu erfassen. Er akzentuierte die Bedeutung von Individualität und Originalität in der Kunst und dass die Künstler*innen in der Freiheit ihrer Gestaltung die Wahrheit der Kunst zum Ausdruck bringe.¹⁹² Auch hier lässt sich die Referenz auf Ruskin zurückführen, die einerseits der Nutzung des abstrakten Stils des Unvollkommen entspricht. Der Effekt lässt Raum für das Einbauen von gefühlvollen Ausführungen und das gleichzeitige Eindenken der Betrachter*innen. Denn auch Fiedler befasste sich mit dem Verhältnis von Kunst und Kunstbetrachtung. Er argumentierte, dass Kunst erst im Akt der Betrachtung vollständig werde und der Betrachter aktiv an der Sinnstiftung in der Kunst beteiligt sei.¹⁹³ Für ihn war ästhetische Erfahrung ein aktiver Prozess, bei dem der Betrachter seine eigenen Vorstellungen, Emotionen und Erfahrungen in die Interpretation des Kunstwerks einbringt. Obwohl Fiedlers Schriften von einigen Künstler*innen und Kunstkritiker*innen seiner Zeit rezipiert wurden, blieb er insgesamt ein

¹⁸⁸ Liessmann 1999, S.89-90.

¹⁸⁹ Liessmann 1999, S.91.

¹⁹⁰ Liessmann 1999, S.91.

¹⁹¹ Liessmann 1999, S.92

¹⁹² Fiedler 1913, S.68.

¹⁹³ Fiedler 1913, S.49.

relativ unbekannter Denker. Erst später, vor allem im 20. Jahrhundert, wurde sein Werk wiederentdeckt und als wichtiger Beitrag zur Kunsttheorie und zur Entwicklung der abstrakten Kunst anerkannt. Mit seiner Betonung der Autonomie des künstlerischen Schaffensprozesses, der Bedeutung von Form, Farbe und Komposition als eigenständiger ästhetischer Sprache und der Rolle des Betrachters als aktiven Teilnehmer*innen an der ästhetischen Erfahrung hat Konrad Fiedler die Kunsttheorie und die Entwicklung der abstrakten Kunst maßgeblich beeinflusst. Seine Ideen trugen dazu bei, das Verständnis von Kunst und ihrer Bedeutung für die menschliche Wahrnehmung und Vorstellungskraft zu erweitern und die Grenzen traditioneller Vorstellungen von Kunst und Ästhetik infrage zu stellen. Ein weiterer wichtiger Beitrag Fiedlers zur Kunsttheorie war seine Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Repräsentation* in der Kunst. Fiedler argumentierte, dass Kunstwerke nicht einfach Abbilder der äußeren Welt seien, sondern eine eigenständige Realität darstellten, die sich von der alltäglichen Wirklichkeit unterscheide.¹⁹⁴ Er betonte, dass Kunstwerke ihre eigene innere Wahrheit und Bedeutung haben, die nicht auf die bloße Nachahmung der Realität reduziert werden kann. Fiedler argumentierte weiter, dass die Bedeutung von Kunstwerken nicht in ihren inhaltlichen oder referentiellen Aspekten liege, sondern in ihrer formalen Gestaltung. Er unterstrich die Bedeutung von Formen, Farben, Linien und Kompositionen als die eigentlichen Bedeutungsträger in der Kunst.¹⁹⁵ Diese Herangehensweise ist auch den Theorien der abstrakten Farbe und Form von Ruskin zu verdanken. Die formale Gestaltung ist maßgeblich für die Wirkung und Beurteilung verantwortlich. Wo sich Fiedler und Ruskin unterscheiden, liegt in dem Fokus von Symbolen und Natur. Während für Fiedler die Bedeutung von Kunstwerken nicht durch konventionelle Symbole oder Bedeutungen vermittelt wird, sondern eine unmittelbare emotionale und ästhetische Wirkung auf den Betrachter haben sollen,¹⁹⁶ sieht Ruskin Symbole als Stützpunkte für das Eindringen in ein Werk. Zudem sollen sie für Ruskin auf die Natur referieren, die durch einen Abstraktionsschritt umgesetzt werden. Fiedler fokussiert sich auf die Betonung der Bedeutung von Sinneseindrücken und Gefühlen bei der Betrachtung von Kunstwerken und dass die ästhetische Erfahrung eine unmittelbare, nicht intellektuelle Reaktion auf die formalen Elemente der Kunst sei.¹⁹⁷ Er argumentiert außerdem, dass die Natur keinen ästhetischen Eigenwert besitzt. Obwohl sie weiterhin als Referenzpunkt für das künstlerische Schaffen diene, offenbarte sich ihr eigener Reichtum erst im Kunstwerk selbst, das nicht einfach die Natur abbildete, sondern durch seine Eigenständigkeit den Blick

¹⁹⁴ Fiedler 1913, S.17.

¹⁹⁵ Fiedler 1913, S.37.

¹⁹⁶ Fiedler 1913, S.62.

¹⁹⁷ Fiedler 1913, S.62.

für das Unsichtbare öffnete.¹⁹⁸ Dieses Denken ist das Gegenteil zu dem von Ruskin, da die Natur ihm als Bewertungsmaßstab für gute Kunst dient. Die Loslösung von der Natur markiert einen Entwicklungsschritt in Richtung *Abstraktion*, der für Ruskin noch eine höhere Rolle gespielt hat, als für Fiedler. Der Fokus auf den Blick als formalen Aspekt in dem Kunstobjekt sind Hinweise für die kommende *Avantgarde*. Ruskins Abstraktionstheorien lassen sich aus diesem Grund bei der zeitnahen Entwicklung der modernen Kunst einordnen.

Die Spuren von Ruskins Abstraktionstheorien

Die Betrachtung von Ruskins Theoriebildung in der Kunstgeschichte wirft Fragen nach ihrer Legitimation auf, da seine Aussagen unwissenschaftlich wirken. Dennoch analysiert Ruskin sowohl die Kunst der Vergangenheit als auch die der Gegenwart. Seine Schriften basieren auf einer Theoriebildung, die stark vom *Empirismus* geprägt ist. Es ist wichtig anzumerken, dass Ruskins Werke nicht primär für Kunsthistoriker*innen konzipiert waren. Sein Ziel war vielmehr, Kunst für die breite Gesellschaft zugänglich zu machen, insbesondere für Menschen, die nicht in der Lage waren, persönlich Kunstwerke zu besichtigen.

Während Ruskin im Ausland für seine Beiträge zur britischen Kunstgeschichte Anerkennung erhielt, wurde sein Ansehen im Inland durch sozialkritische Essays und eine Kontroverse mit dem Künstler James McNeill Whistler beeinträchtigt. Seine wechselnden Meinungen und kontroversen Äußerungen in seinen Schriften erschwerten eine eindeutige Einordnung seiner Theorien. Es wird darauf hingewiesen, dass Ruskin trotz seines Engagements für Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst wenig Beachtung im deutschsprachigen Raum fand. Dieses Desinteresse wurzelt in der Trennung zwischen Kunstforschenden und Künstler*innen, die im deutschsprachigen Raum etabliert wurde. Die deutschsprachige Kunstgeschichte konzentrierte sich auf die idealisierte Vergangenheit und die Schreibweise einer Geschichte über Kunst, während zeitgenössische Künstler*innen in die Zukunft blickten. Die *Berliner Schule* legte Wert auf die historische Methode und die Betrachtung von Originalwerken. Auch die Beschäftigung mit der *Ästhetik* war für die Kunstgeschichte von Bedeutung. Hegels Kunstphilosophie markierte einen Wendepunkt zwischen alter Kunstanschauung und neuer Kunstgeschichte. Ruskin kritisierte die deutsche Kunstgeschichte und ihren historischen als auch ihren philosophischen Zug. Zudem spricht es für sein Wissen,

¹⁹⁸ Liessmann 1999, S.93.

dass er selbst über die Kunsthistoriker in Deutschland berichtet und ihre Leistung kritisch überprüft.

Ruskin versuchte, durch seine Schriften eine allgemeine kulturelle Bildung zu fördern. Zudem bieten sie Einblicke in eine bestimmte Zeit und ermöglichen es uns, die Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu erkennen. Es ist wichtig, seine Theorien kritisch zu betrachten und sie im Kontext seiner Zeit und seiner Ziele zu verstehen. Letztendlich kann Ruskin als eine bedeutende Figur betrachtet werden, die dazu beigetragen hat, Kunst einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen und Diskussionen über ästhetische Fragen anzuregen. Seine Bücher haben eine einzigartige Perspektive und können wertvolle Erkenntnisse liefern, auch wenn sie nicht unbedingt den traditionellen wissenschaftlichen Standards entsprechen. Elementar für Ruskins Wiedergabe seiner Beobachtungen sind die Begriffe Schönheit und Wahrheit, die er mithilfe des Begriffs *abstract* versucht zu beschreiben. Damit ist die Methode des abstrakten Blicks ein relevanter Teil für die Forschung der *Abstraktion*. Der abstrakte Blick hat nach Ruskin das Ziel die Eigenschaft der Objekte zu erörtern. Diese Beobachtungen erfolgen durch isolierte Betrachtungen von Teilen von Kunstobjekten und Natur, und dessen Hinterfragung. Diese Art von Betrachtung fällt heute in den Bereich der Formanalyse. Dass diese Methode fruchtend ist, resultiert in Ruskins Theorienbildungen. Durch die isolierte Betrachtung konnte Ruskin immer wieder allein auf die Farbe, Form oder Schönheit fokussieren.

Für Ruskin ist die abstrakte Form das Verständnis der Merkmale von Objekten. Indem er diesen Begriff anwendet, versucht er, die Kombination von spezifischen Linienarten, Kurven und Umrissen zu erforschen und den Ursprung ihrer Wahrheit und Schönheit zu finden. Die abstrakte Form ist für Ruskin das Verständnis der Eigenschaften von Gegenständen. Durch die Anwendung des Begriffs versucht er die Zusammensetzung von spezifischen Linienarten, Kurven und Umrissen zu ergründen und den Ursprung ihrer Wahrheit und Schönheit zu finden. Auch hier finden sich Tendenzen für die spätere Entstehung der *geometrischen Abstraktion*, die den Fokus auf die Form setzten. In seiner Theorienbildung der abstrakte Farbe löst Ruskin die Farben vom Hell-Dunkel und von den durch Begriffen aufgeladenen Farbbezeichnungen. Die abstrakte Farbe versteht sich als Ursprungsfarbe, die den heutigen Grundfarben entspricht. Die Eigenständigkeit der Farbe besitzt eine Wirkungskraft, die sorgfältig gewählt werden soll. Seine Theorie der vollständigen Loslösungen von der Form lassen sich in der nordamerikanischen Kunstrichtung des *Abstrakten Expressionismus* in den 1940er bis 1960er erkennen. In dieser Kunstrichtung spielt das Prinzip der *abstract beauty* eine wichtige Rolle, da sie durch das harmonische Zusammenspiel von Kontrasten ausgedrückt wird. Ruskins abstrakte Schönheit

ist ein harmonisches Zusammenspiel von Kontrasten. Seien es die starken Farbkontraste bei Turner oder dem Hell-Dunkel-Experiment, das Wechselspiel von geschwungenen und geraden Linien oder die harmonische Oberflächenstruktur eines Tannenzapfens. Erst wenn diese in einem Kunstobjekt vorhanden ist - das Vorbild findet sich in der Natur - empfindet Ruskin ein Bild nicht nur als schön, sondern auch als wahr. Um dies zu erkennen, bedarf der Kunstschaaffende einer moralischen Instanz, die ihn vom subjektiven, erfahrungsgeleiteten Geschmacksurteil distanziert. Diese Theorie lässt sich in die Tradition der Verbindung von Kunstgeschichte und Psychologie als auch der Kunstgeschichte und Kognitionswissenschaften einordnen. Ruskin versucht in seiner Theorie kleine Experimente durchzuführen um das Geschmacksverhalten der Proband*innen zu untersuchen und andererseits diese anhand der harmonischen Relation von Teilen zu begründen.

Ruskins Umgang mit dem Begriff *abstract* ist der Beweis für die im 19. Jahrhundert wachsende Emanzipation der Kunst, die durch die Entstehung der Kunstgeschichte als Fach und der gleichzeitigen Ablehnung der Kunstakademien in Richtung Moderne zusammengefasst sind.

Die Methoden als auch die Theorien die im Bezug zum Begriff *Abstraktion* entstanden sind, eröffnen die Komplexität der Kunst im 19. Jahrhundert. So lässt sich Ruskin für die anfängliche Entwicklung des abstrakten Stils nach dem Wunsch Wölflins einordnen, als auch in der Methode der Formanalyse, die durch den *Empirismus* geleitet auch heute noch einen wertvollen Ansatz für die Kunstbetrachtung beiträgt. Ruskins literarische Leistung liegt in seiner Aufzeichnung jeder Beobachtung und des resultierenden Effekts. Er betonte die Bedeutung von Symbolen und Natur in der Kunst und sah die Natur als Bewertungsmaßstab für gute Kunst. Er entwickelte abstrakte Blickmethoden, um die wahre Eigenschaft der Dinge sichtbar zu machen. Konrad Fiedler, ein zeitgenössischer Denker, betonte wie auch Ruskin die Autonomie der Kunstschaaffenden und die Bedeutung von Form, Farbe und Komposition als eigenständige ästhetische Sprache beschrieb. Er argumentierte, dass Kunstwerke ihre eigene innere Wahrheit und Bedeutung haben sollten. Obwohl es Unterschiede zwischen den Ansichten von Ruskin und Fiedler gibt, wie zum Beispiel ihre Haltung zur Natur und die Bedeutung von Symbolen, sind Parallelen in Bezug auf den Blick und formale Aspekte in Kunstwerken zu bemerken. Diese Ideen werden als Vorläufer der Avantgarde-Bewegung angesehen. Ein weiterer interessanter Fakt ist die Rezeption der ästhetischen Lehren von Ruskin im 19. Jahrhundert. Besonders ist vor allem der Wissenstransfer nach Amerika durch Norton an der Harvard University, der damit den Grundstein für die amerikanische Kunstgeschichte legte. Aus diesem Grund stellt sich die bedeutende Frage, inwieweit Ruskins Theorien zur Abstraktion einen Einfluss auf die moderne Kunst außerhalb von Großbritannien hatten.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

1. John Ruskin Quellen

Ruskin 1903, Modern Painters I

John Ruskin, Modern Painters Volume I, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1903.

Ruskin 1903, Modern Painters II

John Ruskin, Modern Painters Volume II, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1903.

Ruskin 1903, Stones of Venice I

John Ruskin, Stones of Venice I, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1903.

Ruskin 1903, The Seven Lamps of Architecture

John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1903.

Ruskin 1904, A Review of Lord Lindsay's Sketches of the History of Christian Art

John Ruskin, A Review of Lord Lindsay's Sketches of the History of Christian Art I, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, Addresses on Decorative Colour

John Ruskin, Addresses on Decorative Colour, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, Lectures on Architecture and Painting

John Ruskin, Lectures on Architecture and Painting, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, Modern Painters III

John Ruskin, Modern Painters III, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, Modern Painters IV

John Ruskin, Modern Painters IV, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, Stones of Venice II

John Ruskin, Stones of Venice II, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, Stones of Venice III

John Ruskin, Stones of Venice III, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1904, The Laws of Fésole

John Ruskin, The Laws of Fésole, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1904.

Ruskin 1905, Aratra Pentelici

John Ruskin, Aratra Pentelici, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1905.

Ruskin 1905, Lectures on Art

John Ruskin, Lectures on Art, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1905.

Ruskin 1905, Modern Painters V

John Ruskin, Modern Painters V, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1905.

Ruskin 1906, Giotto

John Ruskin, Aratra Pentelici, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1906.

Ruskin 1906, Love's Meinie

John Ruskin, Love's Meinie, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1906.

Ruskin 1907, Fors Clavigera

John Ruskin, Fors Clavigera, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1907.

Ruskin 1909, German Paintings

John Ruskin, German Paintings, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1906.

2. Weitere Primärquellen**Bayne 1879**

Peter Bayne, Lessons from my masters – Carlyle, Tennyson and Ruskin, London 1879.

Broicher 1902

Charlotte Broicher, John Ruskin und sein Werk, Leipzig 1902.

De la Sizeranne 1897

Robert de la Sizeranne, Ruskin et la religion de la beauté, Paris 1897.

Dewhurst 1904

Wynford Dewhurst, Impressionist Paintings, Its Genesis and Development, London 1904.

Fiedler 1913

Konrad Fiedler, in: Konrad Fiedlers Schriften über Kunst herausgegeben von Hermann Konnerth München 1913.

Forster 1890

Joseph Forster, Four great Teachers: John Ruskin, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, and Robert Browning, London 1890.

Mather 1883

Marshall Mather, Life and Teaching of John Ruskin, London 1883.

Milsand 1864

Joseph Antoine Milsand, L'Esthétique Anglaise - Étude sur M. John Ruskin, Paris 1864.

Nicolello 1898

E.Nicolello, Elementi del disegno e della pittura, Turin 1898.

Ruettenauer 1900

Benno Ruettenauer, Symbolische Kunst. Félicien Rops. Die Romantik und der Präraffaelismus. John Ruskin. Dante Gabriele Rossetti, Straßburg 1900.

The Art Journal 1900

The Art Journal, The Lamp of Life, in: The Art Journal, London 1900, S.89.

Whistler 1878

James McNeill Whistler, Whistler v. Ruskin: Art & Art critics, London 1878.

II. Sekundärliteratur

Atwood 2018

Sara Atwood, An enormous difference between Knowledge and Education: What Ruskin can teach us, in: Valerie Purton (Hg.), John Ruskin and Nineteenth-Century Education, London 2018, S.13-30.

Bauer 2003

Hermann Bauer, Form , Struktur, Stil: Die formalanalytischen und formgeschichtlichen Methoden in: Hans Belting/ Heinrich Dilly/ Wolfgang Kemp/ Williband Sauerländer/ Martin Warnke (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Bonn 2003, S.157-174.

Belting 2002

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte?, München 2002.

Bickendorf 2007

Gabriele Bickendorf, Die Berliner Schule: Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Karl Schnaase (1798-1875) und Franz Kugler (1808-1858), in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte 1: Von Winckelmann bis Warburg. München 2007, S. 46-61.

Crary 1996

Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19.Jahrhundert, Dresden/Basel 1996.

Cheetham 2013

Mark A. Cheetham, The "Englishness" English Art Theory, in: Dana Arnold/ David Peters Corbett (Hg.), A Companion to British Art. 1600 to the Present, New-Jersey 2013, S.13-37.

Dilly 2003

Heinrich Dilly, Einleitung in: Hans Belting/ Heinrich Dilly/ Wolfgang Kemp/ Williband Sauerländer/ Martin Warnke (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Bonn 2003, S.9-22.

Dougherty 1955

Charles Dougherty, Ruskin's View on Non-Representational Art, in: College Art Journal, Winter, 1955, Vol. 15, No. 2, 1955, S.112-118.

Haller 2022

Ursula Haller, Restaurierung in: Stefan Jordan / Jürgen Müller (Hg.), Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Ditzingen 2022, S.303-305.

Hewison 1976

Robert Hewison, John Ruskin: The Argument of the Eye, New Jersey 1976.

Hilton 2000

Tim Hilton, John Ruskin: The Later Years, London/Yale 2000.

Imdahl 1974

Max Imdahl, Cézanne – _Braque – _Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1974, Vol. 36, S.325-365.

Jesse 2015

Jens Jesse, Schaut hin, sie leben!, 2015 (12.6.2023),
URL: <https://www.zeit.de/2015/02/klassiker-verkannte-genies-kanon>.

Knapp 2022

Lore Knapp, Empirismus und Ästhetik: Zur deutschsprachigen Rezeption von Hume, Hutcheson, Home und Burke im 18. Jahrhundert, Berlin/ Boston 2022.

Koch 1976

Horst Koch, William Turner, Ramerding 1976.

Landow 1971

George Landow, The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin, Princeton 1971.

Liessmann 1991

Konrad Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, Wien 1991.

Locher 2010

Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München/ Paderborn 2010.

Marsh 1996

Jan Marsh, The Pre-Raphaelites. Their Lives in Letters and Diaries, London 1996.

Oxford Learner's Dictionaires¹

Oxford Learner's Dictionaires, abstract (adjective) (12.06.2023),
URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/abstract_1?q=abstract.

Oxford Learner's Dictionaires²

Oxford Learner's Dictionaires, abstract (noun) (12.06.2023),

URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/abstract_1?q=abstract.

Oxford Learner's Dictionaires³

Oxford Learner's Dictionaires, abstract (verb) (12.06.2023),

URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/abstract_3.

Oxford Learner's Dictionaires⁴

Oxford Learner's Dictionaires, abstraction (noun) (12.06.2023),

URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/abstraction?q=abstraction>.

Petri 2003

Grischka Petri, Whistler gegen Ruskin. Zweihundert Guineen für einen Topf Farbe, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter (2003), Nr.5, S.29-40.

Rosenberg 2007

Raphael Rosenberg, Turner - Hugo - Moreau. Entdeckung der Abstraktion, Frankfurt am Main 2007.

Schmidt 1985

Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1985.

Trodd 2013

Colin Trodd, Nineteenth-Century Art Institutions and Academies, in: Dana Arnold/ David Peters Corbett (Hg.), A Companion to British Art. 1600 to the Present, New-Jersey 2013, S.105-130.

Treuherz 1999

Julian Treuherz, A Brief Survey of Victorian Painting, in: Art in the Age of Queen Victoria. Treasures from the Royal Academy of Arts. Permanent Collection, Helen Valentine (Hg.), London 1999, S.12-25.

Wilton 1979

Andrew Wilton, J.M.W. Turner. Leben und Werk, München 1979.

Wood 2019

Christopher Wood, A History of Art History, Princeton 2019.

Hilton 2000

Tim Hilton, John Ruskin: The Later Years, Yale 2000.

Markie/Folescu 2023

Peter Markie / M. Folescu, Rationalism vs. Empiricism, in: Edward N. Zalta / Uri Nodelman (Hg.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2023 (12.06.2023),

URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/rationalism-empiricism/>.

McConkey 1989

Kenneth McConkey, British Impressionism, London 1989.

McConkey 1995

Kenneth McConkey (Hg.), Impressionism in Britain (Kat.Ausst., Barbican Art Gallery, London / Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin 1995), London 1995.

Corbeau-Parsons 2017

Caroline Corbeau-Parsons (Hg.), Impressionists in London. French Artists in Exile 1870-1904 (Kat.Ausst., Tate Britain, London / Petite Palais, Paris 2018), London 2017.

Wiegand 2022

Wilfried Wiegand, Kunstkritik in: Stefan Jordan / Jürgen Müller (Hg.), Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Ditzingen 2022, S.209-211.

Whelchel 1993

Harriet Whelchel (Hg.), John Ruskin and the Victorian Eye (Kat.Ausst., Phoenix Art Museum, Phoenix / Indianapolis Museum of Art, Indianapolis 1993), New York 1993.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1903, S.275.

Abbildung 2: John Ruskin, Love's Meinie, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1906, S.90.

Abbildung 3: John Ruskin, Love's Meinie, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1906, S.91.

Abbildung 4: John Ruskin, Love's Meinie, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1906, S.81.

Abbildung 5: John Ruskin, Stones of Venice I, in: E.T. Cook/ Alexander Wedderburn (Hg.), The Complete Works of John Ruskin, London 1903, S.339.

Abbildung 6: Detroit Insitute of Arts, 46.390.

Abbildungen

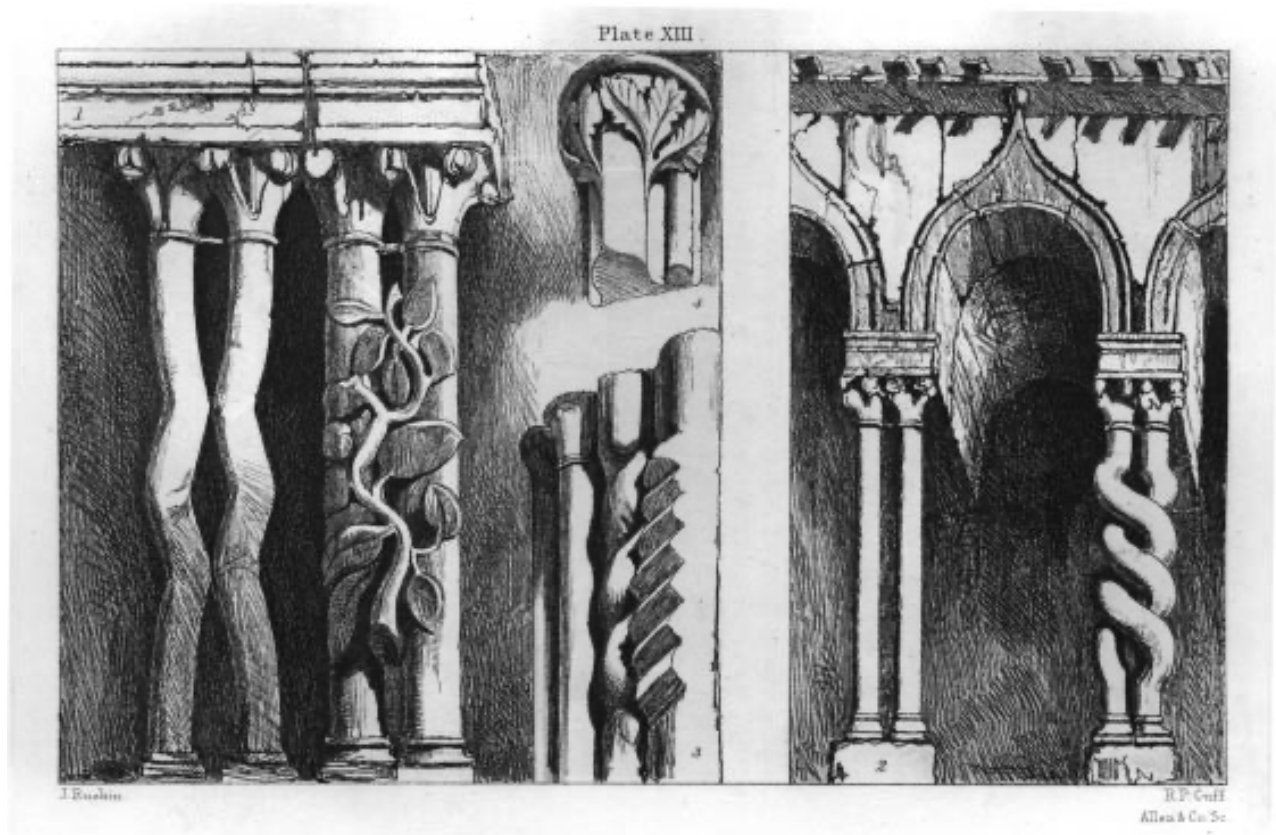


Abbildung 1: John Ruskin, Skizze verschiedener Säulen.

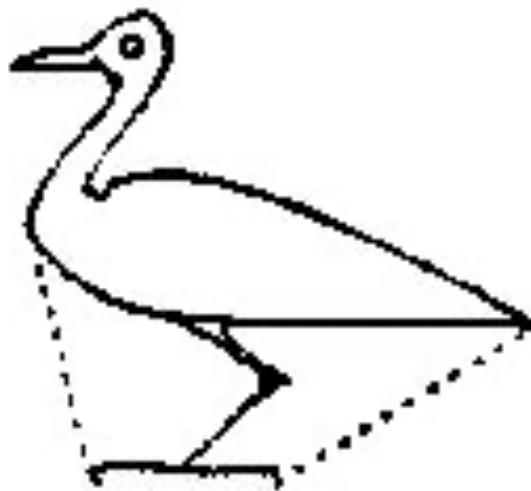


Fig. 12

Abbildung 2: John Ruskin, Skizze zur Verdeutlichung des Gleichgewichts bei Vögeln.

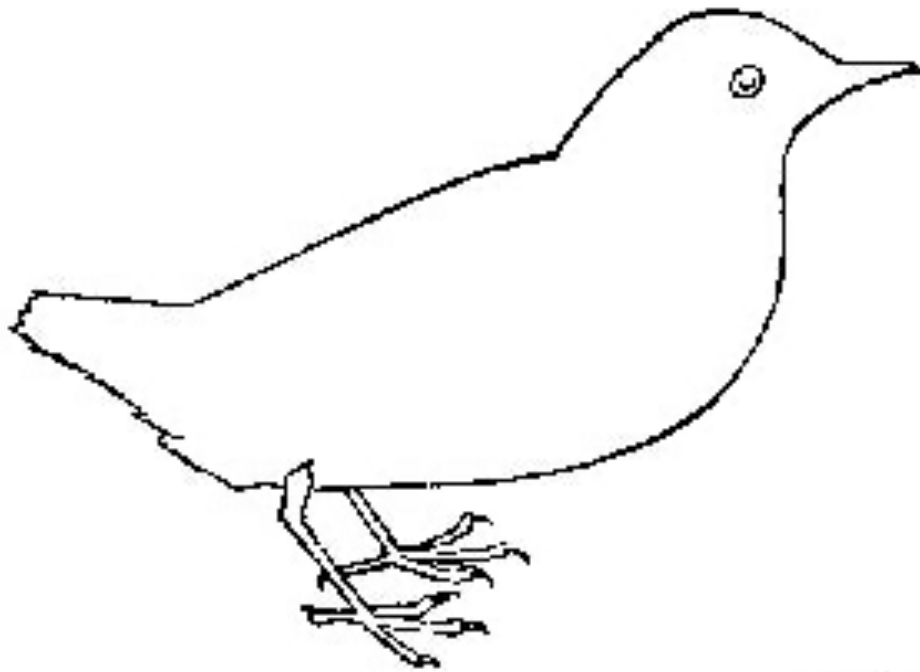


Fig. 13 a

Abbildung 3: Thomas Bewicks Skizze eines Vogels.

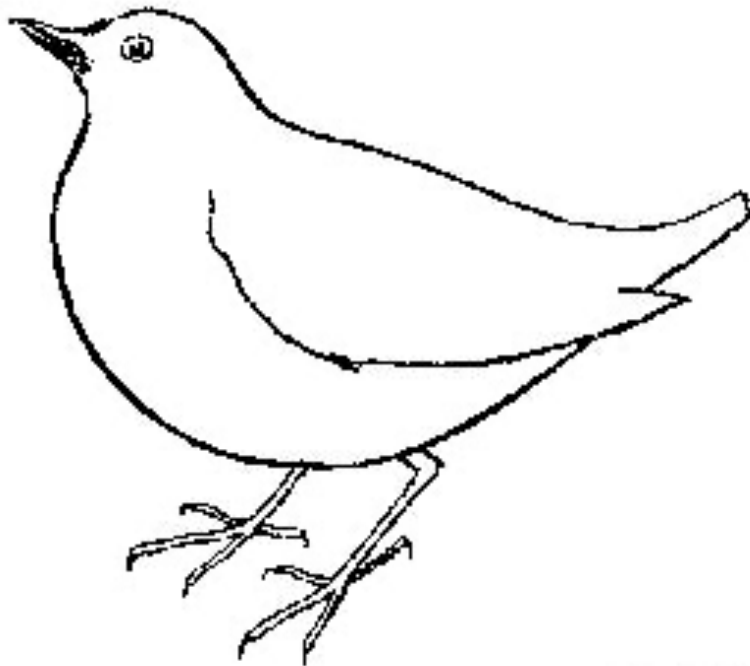


Fig. 13 b

Abbildung 4: John Gouds, Skizze eines Vogels.

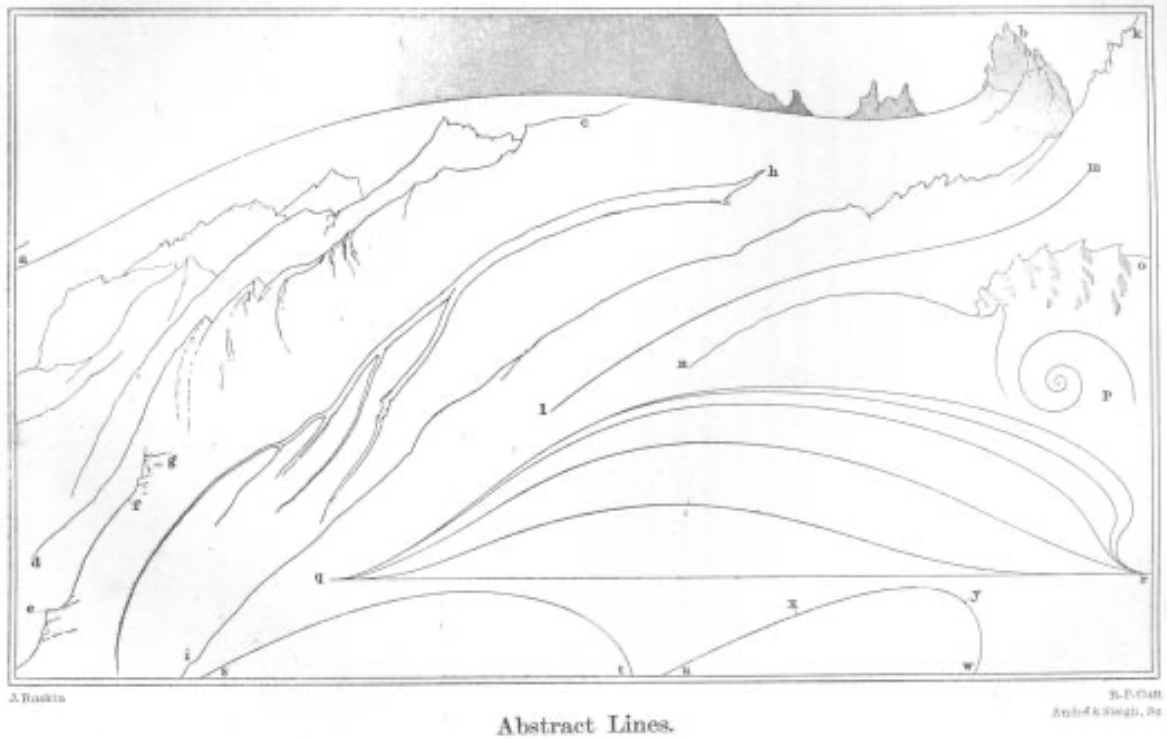


Abbildung 5: John Ruskin, Illustration von abstrakten Linien auf Bergen.

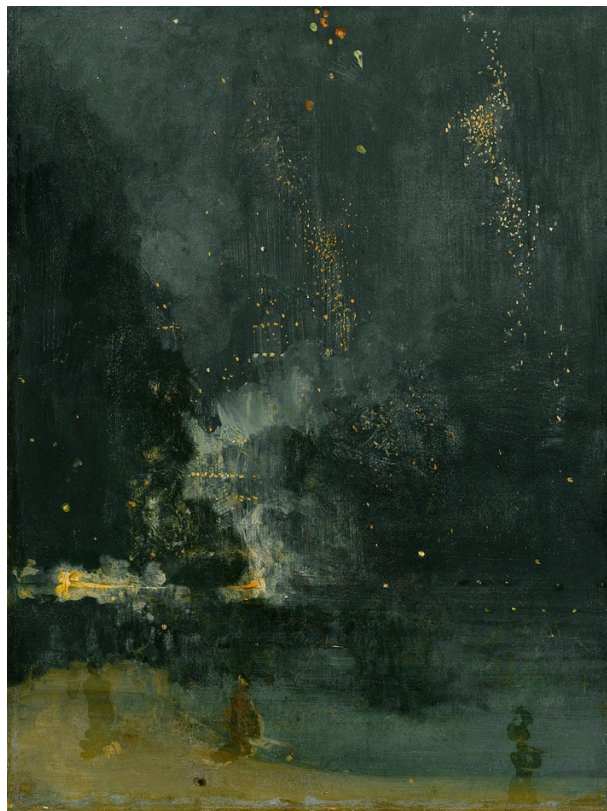


Abbildung 6: James Abbott McNeill Whistler, Nocturne in Schwarz und Gold: Die fallende Rakete, 1874/1877, Öl auf Holz, 60,3 x 46,6 cm, Detroit Institute of Arts.

Abstract I

John Ruskin schrieb Kunsttheorien im 19. Jahrhundert, die gleichzeitig auch die Zeit markiert, in der nicht nur die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin etabliert, sondern die *Avantgarde* und *Abstraktion* formte. Die Frage, die sich diese Arbeit stellt, ist wie Ruskin den Begriff *abstract* benutzt und wie er sich damit in die Geschichte der Kunstgeschichte einordnen lässt?

Charles Dougherty versuchte 1955, Ruskins Kunstkritik auf die gegenstandslose Kunst des 20. Jahrhunderts anzuwenden und betonte dabei die Bedeutung der Wahrheit als Kriterium für ein gelungenes Werk. Max Imdahl 1974 unterstreicht Ruskins Fähigkeit einer gewollt Gegenstandslosen Betrachtung, mit Fokus auf die isolierte Betrachtung der Farbe. Robert Hewison analysierte 1976 Ruskins Schönheits- und Wahrheitsbegriff im gesamten Œuvre und Raphael Rosenberg argumentierte 2007, dass Ruskin abstrakten Werten einen höheren Wert beimaß als der Mimesis. Hermann Bauer betonte 2008 Ruskins Formanalyse und seine Entwicklung einer Theorie der reinen Form. Durch die fehlende ausführliche Bedeutung von Ruskins Abstraktionsbegriff im 19. Jahrhundert und seine Rolle in der Kunstgeschichte, widmet sich dieser Arbeit dieser Untersuchung. Um Ruskins Abstraktionsbegriff zu klären und seine Rolle in der Kunstgeschichte zu verstehen, wird eine umfassende Analyse seines gesamten schriftlichen Werks durchgeführt. Diese Begriffsanalyse zielt darauf ab, die historische Verwendung des Begriffs zu untersuchen und Ruskin in den Kontext der Kunstgeschichte einzuordnen.

Ruskins Abstraktionstheorien zu Form, Farbe und Schönheit weisen Parallelen zur späteren Entwicklung der abstrakten Kunst auf. Das Studium von Teilen von Kunstobjekten und der Natur sowie die Formanalyse waren zentrale Aspekte seiner Methode. Ruskin betonte die Bedeutung von Symbolen und Natur in dieser Kunst und betrachtete die Natur als Bewertungsmaßstab. Ähnliche Ideen wurden von zeitgenössischen Denkern wie Konrad Fiedler aufgegriffen. Ruskins Abstraktionstheorien erklärten die Kunst, die im Begriff war, abstrakt zu werden. Seine Schriften sind Erklärungen dafür, wie abstrakte Bildelemente entstehen können, indem man sich auf eine gegenstandslose Betrachtung konzentriert. Somit sind Ruskins Schriften nicht nur eine zeitgeschichtliche Beobachtung der entstehenden *Avantgarde*, sondern auch eine Anleitung zu deren Umsetzung.

Abstract II

John Ruskin wrote art theories in the 19th century, a time when not only was art history established as a scientific discipline, but also when the avant-garde and abstraction were formed. This paper asks how Ruskin uses the term abstract and how it fits into the history of art history.

Charles Dougherty in 1955 attempted to apply Ruskin's art criticism to non-objective art of the 20th century, stressing the importance of truth as a criterion for a successful work. Max Imdahl in 1974 underlined Ruskin's capacity for a deliberate non-objective approach, focusing on the isolated consideration of colour. Robert Hewison in 1976 analysed Ruskin's concept of beauty and truth throughout his oeuvre, and Raphael Rosenberg in 2007 argued that Ruskin placed a higher value on abstract values than on mimesis. In 2008, Hermann Bauer called attention to Ruskin's analysis of form and his development of a theory of pure form. Because of the lack of detailed study of Ruskin's concept of abstraction in the 19th century and its role in art history, this paper is devoted to this investigation. In order to clarify Ruskin's concept of abstraction and understand its role in art history, a comprehensive analysis of his entire written oeuvre is undertaken. This conceptual analysis aims to examine the historical use of the term and to place Ruskin in the context of art history.

Ruskin's abstract theories of form, colour and beauty have parallels in the later development of abstract art. The study of parts of art objects and nature and the analysis of form were central aspects of his method. Ruskin emphasised the importance of symbolism and nature in this art and considered nature as a standard of evaluation. Similar ideas were taken up by contemporary thinkers such as Konrad Fiedler. Ruskin's theories of abstraction explained art in the process of becoming abstract. His writings are explanations of how abstract pictorial elements can be created by focusing on non-objective observation. Thus, Ruskin's writings are not only a contemporary historical observation of the emerging avant-garde, but also a guide to its implementation.