

KulturPoetik 2009, Heft 2

Rainer Guldin, Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006. 267 S.

Die zweite hier anzuzeigende Publikation stammt von Rainer Guldin. Er beschäftigt sich aus literatur- und kunstgeschichtlicher Sicht mit dem Wetter, und zwar mit einem ausgewählten Phänomen: den Wolken. Dabei ist Guldin nicht der erste, der sich diesem Thema widmet: Man könnte für die letzten Jahre sogar von einer Modeerscheinung sprechen, denn etliche Monographien, Sammelbände und Ausstellungskataloge umkreisen das Faszinosum des Nubigenen.¹ All diese Publikationen hat Guldin gründlich rezipiert, um dann unter Berücksichtigung neuer Aspekte und Quellen ein umfassendes Panorama zu erstellen.

In seiner Einleitung skizziert Guldin zunächst die wichtigsten Charakteristika der Wolke: das Flüchtige, das Diffuse, das Mehrdeutige, das Ungebundene, u.a.m. Wer sich mit dem Phänomen beschäftige, gelte meist als Träumer und Phantast. Diese Herausforderung nimmt der Autor an: Dabei will er seine Studie so weit wie möglich seinem fluktuierenden Gegenstand anpassen, indem er auf eine »vereinheitlichende Perspektive und lineare Erzählweise« verzichte (S. 13). Gleichwohl ist die Darstellung längst nicht so »fragmentarisch und unsystematisch« (S. 12) wie angekündigt: So ist zum Beispiel ein chronologisches Fortschreiten zu beobachten (wie der Untertitel »Eine Geschichte der Wolken« ja nahelegt). Die Darstellung konzentriert sich auf den okzidentalen Raum; das untersuchte Korpus setzt sich aus naturwissenschaftlichen, philosophischen und literarischen Texten etlicher Sprachen sowie diverse Kunstwerken aus Malerei, Photographie, Film und Musik zusammen; die gewählte Methode ist, der untersuchten Diskurstradition gemäß, eine pluridisziplinäre Annäherung an eine »Poetologie des Wolkigen« (S. 13).

Ein erstes Kapitel (»Zeichen«) ist sprachtheoretisch und semiotisch ausgerichtet. Ausgehend von Walter Benjamin und Wilhelm von Humboldt untersucht Guldin das Bild der »Wortwolke«, das den Akt der Sprachschöpfung umschreibt. Etymologische Erläuterungen zeigen, dass dt. Wolke,

¹ Vgl. vor allem: Richard Hamblyn, Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte. Frankfurt/M. 2001; Charitas Jenny-Ebeling (Hg.), Wolken. Gedanken des Himmels. Frankfurt/M. 2. Aufl. 2002 [zuerst 1997]; Heinz Spielmann/Ortrud Westheider (Hg.), Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels. München 2004 (Ausstellungskatalog); Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), Wolken. Weimar 2005; Stephan Kunz/Beat Wismer/Johannes Stückelberger (Hg.), Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels. München 2005 (Ausstellungskatalog).

engl. cloud und lat. nubes auf ganz unterschiedliche Aspekte verweisen (Feuchtigkeit; das Überraschen der Landschaft; Schleier/Schicht). Anhand der Theorien von Barthes und Lessing wird die Zeichenhaftigkeit der Wolke erläutert, die von Künstlern zur »Signalisierung von Unsichtbarkeit« eingesetzt wird (S. 30). Innerhalb des linearen Perspektivismus, wie er die bildende Kunst vom 15. bis zum 19. Jahrhundert beherrscht, stellt die proteische Wolke ein Grenzphänomen dar.

Das zweite Kapitel (»Schleier«) beschreibt das epistemologische Modell der Wolke als trennendem Schleier. In einer dichotomisch verstandenen Welt scheidet die Wolke das Irdische vom Transzendenten, die Wirklichkeit von einer verborgenen Welt. Ausgehend von der griechischen Antike sollte diese Deutung durch die Kirchenväter sowie die Aristoteles-Rezeption zum vorherrschenden Topos werden. Daraus resultiert eine Dialektik von Verbergen und Enthüllen, die ihren Ausgang nimmt vom Mythos des Ixion, der, von Zeus durch ein Trugbild genarrt, die Wolke Nephele umarmt, weil sie der geliebten Hera ähnelt. Auch die mystische Literatur des Spätmittelalters begriff die Wolke als Schwelle zwischen Himmel und Erde. In der christlichen Kunst wird die Wolke diesem hierarchischen System dienstbar gemacht, indem sie zur Aufteilung des architektonischen Raums genutzt wird.

Das Kapitel »Flecken« widmet sich einer in vormoderner Zeit eher marginalen Interpretationslinie: der Wolke als Projektionsfläche für die schöpferische Phantasie. Dabei ist das Beobachten von Wolkengebilden selbst bereits eine Form des produktiven Interpretierens; Ursprung der nubigenen Imagination sind die Magie und Divination, die einst der Bannung beunruhigender Naturkräfte dienten. In säkularisierter Form findet sich dieses Vorgehen in den »Zufallsbildern« wieder, wo z.B. aus Tintenkleksen phantasievolle Gestalten entstehen (Cozens' »blotting«, Kerners Kleksographien, Dürers Kissenbilder). Bereits bei Leonardo da Vinci und Leon Battista Alberti finden sich erste Theorien zum Zufallsbild als »Ursprungsmythos der künstlerischen Produktivität schlechthin« (S. 70). In ähnlicher Weise werden Wolken bei Shakespeare, Goethe und Novalis als Ausdruck dichterischer Phantasie verwandt.

Das Kapitel »Windschiffe« widmet sich dem Topos des Wolkenwagens. Die Wolke als göttliches Transportmittel begegnet bereits in nordischen und griechischen Mythen. Im Alten Testament steht die Wolke für die Gegenwart Gottes; im Neuen Testament gilt Ähnliches für die Auferstehung Jesu und seine versprochene Wiederkunft. Auch Engeln dient die Wolke als Fahrzeug, wobei bis ins 16. Jahrhundert eine stoffliche Verwandtschaft von Engel und Wolke angenommen wird.

In Theateraufführungen, bei Krönungszeremonien etc. werden Wolkenmaschinen als illusionistisches Mittel eingesetzt, um den Einbruch des Göttlichen zu suggerieren, wobei das unterhaltende Moment dominiert.

Unter der Überschrift »Luftschlösser« untersucht Guldin als nächstes die utopische Dimension der Wolken. Die Idee eines Wolkenreiches bezeichnet die Hoffnung auf eine »andere Welt außerhalb aller sozialen Konventionen: die Heimat der Exilierten« (S. 103). So stellt Cernudas Gedichtzyklus *Las nubes* eine Reflexion über die Entwurzelung des Verbannten dar. In Timms Roman *Morenga* flüchtet sich der preußische Protagonist im Südwestafrika des frühen 20. Jahrhunderts in meteorologische Aufzeichnungen. Die Komödien des Aristophanes schaffen als erste ein Wolkenreich als Gegenwelt zur korrupten Gesellschaft. In *Die Vögel* wird die Utopie des »Wolkenkuckucksheims« entwickelt, das durch die Unbeständigkeit seiner gefiederten Bewohner zu scheitern droht. In Aristophanes' *Wolken* übernehmen die Wolken die Rolle des Chores, wobei ihre widersprüchlichen Kommentare Abbild ihrer Wandelbarkeit sind. In Leon Battista Albertis *Nebule* wird der missglückte Versuch der Wolken geschildert, ein Königreich zu gründen. Letztlich steht die Wolke in allen behandelten Werken für gescheiterte Träume.

Im Zeichen der »Meteoren« versucht Guldin sodann eine Rekonstruktion des vormodernen meteorologischen Diskurses von den Vorsokratikern bis Descartes. Gemeinsam ist allen Autoren, dass sie keine systematische Betrachtung der Wolken anstreben, sondern ihr Entstehen in Abhängigkeit von anderen Wetterphänomenen beschreiben. Dabei geht es stets um die vernunftmäßige Erklärung des Numinosen. Besonders wirkungsmächtig sollte die Meteorologie des Aristoteles sein. Seine Lehre von den Meteoren (gr. *metéoros* – in der Höhe schwebend) umfasst astronomische (Kometen, u.a.), optische (Regenbogen, u.a.) sowie wässrige Meteoren (Wolken, Regen, u.a.). Er teilt das Universum in konzentrische Kreise ein: Die Wolken entstehen in einer Schicht, in der sich Wasser und Luft mischen, so dass sie auf »Ausdünstungen« beruhen. Lukrez dagegen leitet ihre Entstehung von einer Begegnung der Atome ab; bei ihm stehen sie im Zusammenhang mit Blitz und Donner. Leonardo verbindet Wissenschaft und Malerei: Ausgehend von der Wandelbarkeit der Wolken erhebt er die Grenzverwischung zum kreativen Prinzip – in der Wissenschaft durch eine dezidierte Interdisziplinarität, in der Malerei durch die Auflösung linearer Formen. Descartes schließlich definiert die Wolken zukunftsweisend als Anhäufung von Wassertropfen und Eispartikeln.

Unter dem Stichwort »Metamorphosen« wird dann die Moderne in den Blick genommen, zunächst die Versuche einer Wolkenklassifikation zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Unabhängig von einander

entwickeln Howard und Lamarck ein System von Wolkentypen. Dabei sollte sich die Methode Howards als tragfähiger erweisen: Er reduziert die Wolken zwar auf nur drei Grundtypen (Cirrus, Cumulus, Stratus), betont aber deren »Modifikationen«, also Zwischenformen bzw. Kombinationen. In der Nachfolge Howards entwickelt Goethe seine Wolkenlehre im Zeichen der Metamorphose. Seine Theorie entsteht in drei Phasen: Zuerst wird die Wolke als eigenständiges Agens verstanden; dann als Produkt eines Konflikts zwischen trockenen und feuchten Himmelsregionen; schließlich als Resultat von Vorgängen im Innern der Erde. Dabei wird Meteorologisches stets symbolisch gedeutet und eine Einheit von Wissenschaft und Dichtkunst angestrebt. Auch Ruskins kunsthistorische Wolkenlehre versucht eine Zusammenführung der Disziplinen: Er stellt die Landschaftsmalerei »in den Dienst der Wolke«. Dabei bricht er mit der Diskurstradition von der Instabilität, indem er das Geometrische der Wolkenformationen hervorhebt.

Unter dem Stichwort »Clouding« untersucht Guldin als nächstes Wolkenlandschaften in Malerei, Photographie und Film. Er geht aus von dem »Begründer der Nubeologie«, Gerhard Lang, und seinen Cloud walks, die meteorologische Messungen mit photographischen Imitationen der Gemälde Constables verbinden. Dieser hatte mit seinen akribisch recherchierten Wolkenbildern, die 1820-22 unter dem Einfluss Howards entstanden, die Landschaftsmalerei revolutioniert. Ende des 19. Jahrhunderts spielen die Wolken dann eine Rolle bei der Entwicklung der abstrakten Malerei: So entwirft Ferdinand Hodler vor allem Wolkenbänder und Wolkenkreise. Diese Tendenz wird in der (eigentlich dem Realismus verpflichteten) Photographie aufgenommen: Alfred Stieglitz lichtet in seinen *Equivalents* (1922-35) zeit- und ortlose, punkt-, linien- und musterförmige Wolken ab, um entsprechende Gefühlszustände zu visualisieren. Im Film schließlich dienen die Wolken vornehmlich als dramaturgisches Element, weshalb das Bedrohliche akzentuiert wird (Riefenstahl, Bergmann, Coppola, Pollack). Nur ausnahmsweise stellen sie mehr dar als einen bloßen Stimmungsträger (Buñuel, M. Hänsel).

Das Kapitel »Cluster« beschäftigt sich mit musikalischen Umsetzungen wolkiger Fluktuationen. Bei Liszt (*Nuages gris*), Debussy (*Nocturnes*) und Ligeti (*Clocks and Clouds*) findet sich eine »wolkenhafte« Ästhetik der Formlosigkeit, des Unabgeschlossenen, des Flüchtigen, die »das Changerende, Unstete, [...] zu einem möglichen Modell künstlerischer Freiheit« macht (S. 218). Die Geschichte der Verwendung des (auf Popper zurückgehenden) Begriffspaares »clocks and clouds« führt zu dem Fazit, dass die Wolke (im Gegensatz zur Uhr) ein »paradoxes Wesen« ist: »Sie besitzt ein Geheimnis, das nur dann entziffert werden kann, wenn sie aufhört Wolke zu sein« (S. 221).

Das Schlusskapitel »Schwarm« beschreibt die Wolke als Paradigma der Moderne. In der Kunst und der Wissenschaft der Moderne wird der Diskurs vom Formlosen und Nebulösen der Wolke aufgegeben zugunsten des Nachweises einer präzisen, wenn auch chaotischen Ordnung – eine Entwicklung, die in der fraktalen Geometrie Benoît Mandelbrots kulminiert. Dabei wird die Wolke als das »punktartige Computierte« definiert, das nicht als fester Zustand, sondern als fließender Prozess verstanden wird (S. 226). So betont Michel Serres das Aleatorische, Stochastische der Wolke, die sich als »zufällige Ordnung« von einem chaotischen Hintergrund abhebt. Nunmehr lassen sich Wolken mit mathematischen Konzepten beschreiben, und mittels der Computertechnik kann man die Gesetze des Chaos genau kalkulieren. »Damit ist die erkenntnistheoretische Emanzipation der Wolke geleistet und diese aus ihrer metaphysischen Rolle [...] endgültig befreit« (S. 236).

Guldins Wolkenbuch illustriert in mustergültiger Weise ein interdisziplinäres Arbeiten, wie es die jüngste kulturwissenschaftliche Wetterforschung auszeichnet. Ein höchst heterogenes Textkorpus aus Naturwissenschaft, Philosophie, Theologie, Literatur u.a.m. wird anhand des Einzelphänomens der Wolken daraufhin untersucht, wie sich unterschiedliche Vorstellungen von Wetterphänomenen innerhalb bestimmter Diskurstraditionen ausdrücken. Damit wird die Meteorologie, um die Definition von Anouchka Vasak² aufzugreifen, nicht mehr als wissenschaftliche Disziplin, sondern als ein Netz von Diskursen über die »Dinge der Luft« verstanden – ein Ansatz, der für die zukünftige Forschung über »Das Wetter und die Kultur« wegweisend ist.

*PD Dr. Karin Becker, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Romanisches Seminar,
Bispinghof 3A, 48143 Münster; E-Mail: kabecker@uni-muenster.de*

² Siehe Anouchka Vasak, *Météorologies: discours sur le ciel et le climat, des Lumières au romantisme*. Genf 2008, S. 32: »Nous entendrons [...] la météorologie non comme discipline scientifique mais [...] comme discours sur les »choses de l'air«.