

Panorama de la grande cité. — Vue prise d'une lucarne de la butte des Moulins. — *Vanitas vanitatum!*

Abb. 1: Randon, Großstadtpanorama: Die Aussicht von den Windmühlhügeln des Montmartre. *Vanitas vanitatum!* — *Journal pour rire*, 2. 10. 1852

Klaus Herding

NOTIZ ZUR INDUSTRIEKRIK: DIE ZERSTÖRUNG DER NATUR

1852 publiziert der französische Karikaturist Randon ein Blatt (Abb. 1), auf dem ein Zeichner hoch über den Dächern von Paris die erhabene Stadtlandschaft skizziert, die sich vor seinen Augen ausbreitet. Sein Standort, der Hügel von Montmartre, bot bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein Panorama von Windmühlen und Grünflächen vor dem in der Ferne verschwimmenden Weichbild von Paris — ein beliebtes Motiv für Literaten und Künstler. Diesem Wunschbild träumt der Zeichner nach, während sich um ihn herum die Wirklichkeit brutal verändert hat: Ein stachliger Verhau aus Schornsteinen bildet das einzige „Motiv“; dunkle Rauchschwaden verdecken die Aussicht. In dieser veränderten Umgebung wird der Künstler zur komischen Figur — selbst die Jagd auf Windmühlen gelingt ihm nicht mehr; auf verlorenem Posten, scheint er den realen wie den ästhetischen Problemen seiner Zeit hilflos ausgeliefert zu sein. Nicht nur die Veduten-tradition, auch die Rolle des Künstlers als des schöpferischen Außenseiters¹ wird ironisch außer Kraft gesetzt. Kein Ausweg zeigt sich: Zur Anklage wie zur Verklärung scheint Großstadtqualm untauglich.

Heute stellt sich die Frage nach der Auswirkung technischen Fortschritts anders und schärfer. Nicht nur die von Großstädten und Industrieanlagen zerstörte Natur, sondern auch die Verseuchung des übriggebliebenen Landes interessiert. Von da aus rücken die Anfänge dieser Entwicklung erneut ins Blickfeld. Unter den zahlreichen Publikationen (auch Ausstellungskatalogen) zum Thema „Kunst und Industrie“ gibt es jedoch nur wenige, die sich damit befassen. Selbst Klingender, von der „Vereinigten Maschinenbauer-Gewerkschaft“ zu seinem grundlegenden Werk inspiriert², zeichnet eher den visuellen Siegeszug der Industrie und ihre Bildwürdigkeit nach als daß er die künstlerische Verarbeitung der Industriekritik übermäßig ernst nähme.

Auch wo er die Industrieabfälle und rußgeschwärzten Landschaften in Cotmans Skizzen zitiert³, schweigt er sich über das objektiv kritische Potential solcher Werke aus. Freilich, das Material ist nur stellenweise ergiebig. G. Walker sucht zwar schon 1814 vergeblich „in der umgebenden Landschaft die reine Luft, die zu gesundem Leben nötig ist“⁴; wenn aber Wordsworth (im selben Jahr) die Vernichtung eines weiten Landstrichs zugunsten einer Industriestadt kritisiert, dann nicht aus ökologischer Sensibilität, sondern um die sozialen Bedingungen, unter denen die Fabrikarbeiter dort leben mußten, anzugreifen⁵. Eine leidenschaftliche Verurteilung der Naturverwüstung enthält zwar Dickens' Beschreibung jenes Stückes „Gartenland, wo Kohlenstaub und Fabrikrauch die kümmerlichen Blätter und derben Blumen schwärzten, wo die kämpfende Pflanzenwelt kränkelnd unter dem heißen Atem von Kalk- und Hochofen dahinsank“, oder jener „trostlosen Gegend, wo kein einziger Grashalm zu sehen war, keine einzige Knospe den Frühling verhieß“⁶; aber die zeitgenössischen Bilder, die Klingender als Illustrationen hierzu anführt⁷, sind eher dramatische Inszenierungen des Schauspiels der Natureroberung, ein Schauspiel, das selbst als „Höllenvision“ noch einen grandiosen Anblick verbürgt. Ähnlich, wenn Rawlinson die englischen Fabrikschlote mit Türmen in Bologna und Pisa vergleicht (wie übrigens noch Peter Weiß)⁸.

Vieles von dem, was Klingender aufgriff, hat Monika Wagner in einer Arbeit über „Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770- 1830“ (Frankfurt 1979) weitergeführt und tiefer begründet. Von den zahlreichen Aspekten dieser vorzüglichen Schrift sei hier nur der Gesichtspunkt der zeitgenössischen Kritik an der Naturzerstörung verfolgt – ein Aspekt, der auch bei ihr eher versteckt zutage tritt, obgleich zahlreiche Abbildungen (72- 75, 81, 82, 95, 97, 104, 115, 116, 120) eine frühe Sensibilität für dieses Problem vermuten lassen. In der Tat liefern Gilpin – mit der Beschreibung einer kahlen, durch schwefelhaltige Abgase zerstörten Industrielandschaft – und J. Warwick Smith mit seiner Inszenierung der eintönigen „Forest Works for Smelting Copper“⁹ bereits Belege aus dem späten 18. Jahrhundert. Offenbar war in der Frühzeit der Industrialisierung die ästhetische Aufmerksamkeit gegenüber dem Einbruch der Industrie in die Natur stärker entwickelt als später. Wenn allerdings George Robertson 1788 zeigt, wie „durch den dicken Qualm aus Hochöfen und Maschinenhaus ... die einst grünen Berghänge verwelkt und verdorrt“ sind¹⁰, so bedeutet dies, wie Monika Wagner mit Recht einwendet, noch keine „apokalyptische Industrievision“¹¹. Das Bewußtsein der *Veränderbarkeit* der Natur ist zunächst das Entscheidende, weshalb auch ästhetische Begriffe wie „grandeur“ und „sublimity“ gerade auf Industrielandschaften angewandt werden können¹².

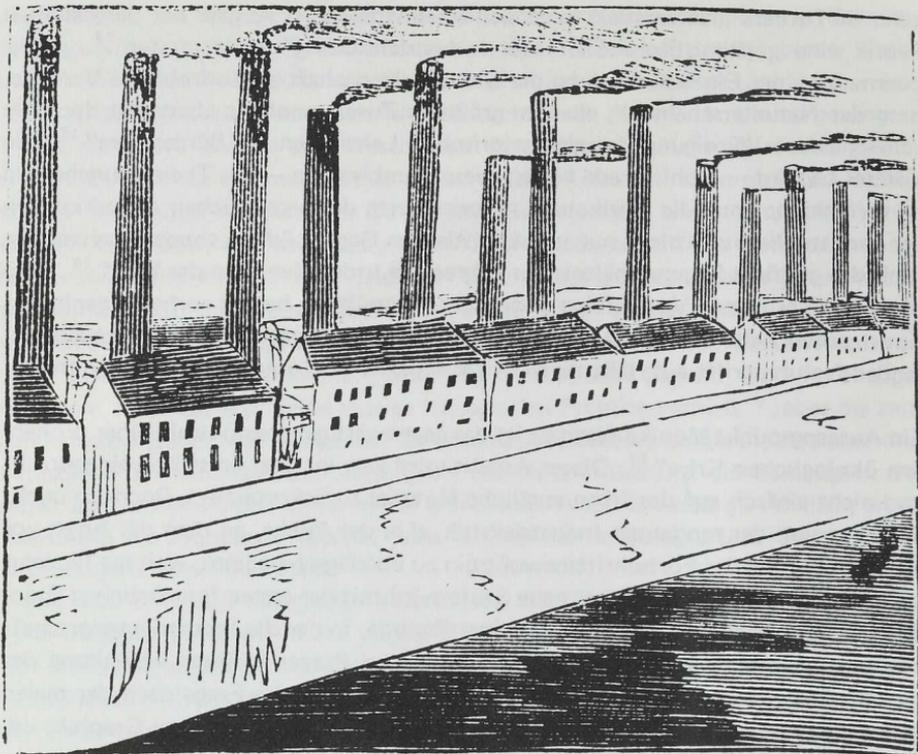
Um 1800 stößt die Errichtung von acht großen Kupferhütten bei Swansea auf „zum Teil heftige Kritik an der als Landschaftszerstörung bewerteten Auswirkung der großen Industrie“¹³. Aber im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts scheint diese Protestbewegung sich nicht, wie man erwarten könnte, zu verstärken, sondern eher zu verflüchtigen, jedenfalls was ihren Niederschlag in der hohen Kunst betrifft. So

kann in Turners „Newcastle“ trotz der arsenhaltigen (!) Abgase der dargestellten Fabrik eine „optimistische Sicht der Industrialisierung“ Platz greifen¹⁴. „Zwar konnte in einer Einzeldarstellung die Industrielandschaft als bedrohliche Veränderung der Natur erscheinen“, aber im größeren Zusammenhang überwiegt doch die „entschiedene Würdigung der zivilisatorischen Leistungen des Bürgertums“¹⁵. Die Malerei beginnt – wohl gerade wegen dieser Ambivalenz – das Thema zunehmend zu vermeiden; „nur die Karikatur ... formulierte die bedrohlichen Auswirkungen der Industrialisierung nicht nur in eskapistischen Gegenbildern, sondern behandelte auch das gestörte Naturverhältnis der führenden Industrienation der Welt“¹⁶. Karikatur hat hier keinen Vorlaufcharakter, aber sie greift die bereits vorher in der hohen Kunst entwickelte visuelle Argumentation gegen die negativen Folgen des ausbeutenden Naturzugriffs auf, läßt diese Kritik schärfer und eindeutiger zu Tage treten.

Ein Ausgangspunkt Monika Wagners ist das gegenwärtige „Bewußtsein einer drohenden ökologischen Krise“¹⁷. Dieser Aspekt wird von ihr aber vorsichtig eingebracht und nicht einfach auf das frühe englische Material zurückprojiziert. Dennoch reicht der Ursprung der modernen Industriekritik, d.h. der Punkt, an dem die Angst vor Naturzerstörung das Fortschrittsbewußtsein zu überlagern beginnt, weit ins 19. Jahrhundert zurück. Eine qualitativ neue Stufe wird mit der ersten französischen Gründerzeit¹⁸ der 1850er Jahre erreicht, einer Periode, in der die Industriegegnerschaft zahlreiche konservative wie radikaldemokratische Bürger in ihrer Ablehnung der bonapartistischen Diktatur vereint, so daß nun die kritische Frage nach der realen Lebensqualität auch in der bildenden Kunst, zumal in der populären Graphik, unmittelbar politische Dimensionen erhält.

Randons Karikatur (Abb. 1) nähert sich diesem neuralgischen Punkt, bleibt aber noch in der ironischen Fixierung auf die Rolle des Künstlers befangen. Zur eigentlichen Anklage kommt es in zwei anderen Blättern von Marcelin und Nadar (Abb. 2 und 3). Die um die Jahrhundertmitte entwickelte karikaturistische Methode der Freisetzung vom Anekdotischen, der Entblößung des Objekts, wird hier zu plakativer Wirkung genutzt. Der Verzicht auf eine integrierte Spottgestalt oder auf gewalttätige Motivverzerrung – die üblichen Verfahren karikierender Problemerledigung – verleiht diesen Blättern ihre Schlagkraft.

Ein künstlerisches Äquivalent der realen Aporie erreicht vor allem Nadar. Sein „Ewiger Frühling“, wie aus dem Wagonfenster eines fahrenden Schnellzuges „aufgenommen“, vermittelt durch die Hintereinanderstaffelung von menschenleeren schwarzen und grauen Kulissen, durch die Aufschlitzung der Fläche, die den Regen andeuten soll, durch die Perspektive von oben, den Eindruck eines bodenlosen Abgrunds, in den die Stadt zu versinken droht. All dies deutet auf eine zweite Zerstörung hin: Mit dem Verfall der primären Natur erlischt auch die gesellschaftliche; die Stadt, aus der die Industrie den Frühling vertrieb, fällt selbst der Vernichtung anheim. Victor Hugos „Ville morte“¹⁹ nimmt das Ergebnis vorweg: Ruinen anstelle von Leben.



SITE CHAMPÊTRE.
O rus, quando te aspiciam!

Abb. 2: *Marcelin, Blick aufs freie Land.* — *Journal pour rire.* 14. 8. 1852

Damit weitet sich das Problem der Naturzerstörung zu dem der Selbstvernichtung der Zivilisation.

Nadars Vision (für damalige Wahrnehmungsgewohnheiten kaum weniger offensiv als Staecks Poster „Die Luft gehört allen – aber wir bestimmen den Giftgehalt“) eröffnet für das 19. Jahrhundert eine neue Dimension visueller Zivilisationskritik. Es dürfte lohnen, diesen qualitativen Umschlag systematisch zu erforschen, das (vor allem in Frankreich) für den allgemeinen Bewußtseinsstand bedeutsame Material an Zeitungsillustrationen nach 1830 unter solchen Aspekten zu sichten²⁰ und mit der Sozialkritik eines Saint-Simon, Fourier oder Proudhon zu verknüpfen – in Band 2 der „Industriellandschaft“?



12916

Printemps à perpétuité.

Abb. 3: Ewiger Frühling. — Journal pour rire. 12. 7. 1856

Anmerkungen

- 1 Vgl. Maurice Z. Shroder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge/Mass. 1961; Klaus Herding, Meryons „Eaux-fortes sur Paris“ — Probleme der Verständigung im Second Empire, in: *Kritische Berichte N.F. 4*, 1976, H.2/3, S. 39-60. Ein Beispiel des romantischen Typus bietet etwa Jules David: „Der Zeichner über den Dächern von Paris“ (auch: „Dessinateur à la fenêtre“), Abb. bei Pontus Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Gustave Planche et Théophile Thoré = *Figura 12*, Stockholm 1959, S. 191.
- 2 Francis D. Klingender, *Kunst und industrielle Revolution*, revidierte Ausgabe von Arthur Elton, dt. Dresden 1974.
- 3 Ebd., S. 91.
- 4 Ebd., S. 99.
- 5 Ebd., S. 104.
- 6 Ebd., S. 114.
- 7 Ebd., S. 35 und Abb. 58, 60.
- 8 Ebd., S. 159; zu den entsprechenden Collagen aus der Serie „Abschied von den Eltern“ (1962) von Peter Weiß, vgl. *Ausst.-Kat. Peter Weiß, Malerei, Collage, Zeichnung*, Stockholm und Rostock 1976, Nr. 156-163 (ohne Abb.).
- 9 Wagner, S. 85/86 (Gilpin) und Abb. 95 (Smith).
- 10 Klingender S. 81.
- 11 Wagner, S. 136, Anm. 20; vgl. auch ebd. S. 86 und S. 150, Anm. 57. Der Begriff der „apokalyptischen Industrievision“ wird von Elton in der Neuauflage des Werkes von Klingender ausgehend von Henry Gastineau (Wagner, Abb. 115; vgl. ebd., S. 98 u. 156 m. Anm. 142-143) auf ältere Bilder, auch solche von Robertson, übertragen.
- 12 Wagner, S. 81.
- 13 Ebd., S. 86.
- 14 Ebd., S. 88.
- 15 Ebd., S. 89 (beide Zitate).
- 16 Ebd., S. 93 und Abb. 104 (Cruikshank); vgl. S. 154, Anm. 111, 112.
- 17 Ebd., S. 107, Anm. 3.
- 18 Auf die 1850er Jahre m.W. zuerst angewandt von Walter Goetz (Hrsg.) in: *Propyläen-Weltgeschichte Bd. 8*, Berlin 1930, S. 82.
- 19 Vgl. Roger Corneille und Georges Herscher, *Der Zeichner Victor Hugo*, dt. Wiesbaden 1964, Nr. 75.
- 20 In den französischen Zeitungen und Zeitschriften unter dem Second Empire gibt es zahlreiche, auch kritische, Industriedarstellungen, aber der Gesichtspunkt der Naturzerstörung wird nur selten verfolgt; die meisten Zeichnungen sind weder inhaltlich noch formal aggressiv, sondern eher beschaulich. Charakteristisch etwa: L. Dumont nach M. Laurens, *Usines de Bessèges*, in: *L'illustration 38*, 1861 (II), S. 284, oder Gaudry, *Vue d'une fosse aux houillères de Bethune*, ebd., S. 220.