

Violaine Gourbet

Die Verdunkelung des Pittoresken. Fabrikschornsteine in der britischen Landschaftsgrafik des 19. Jahrhunderts

„I was rather horror-struck to-day, as I came into Manchester from the hills of Derbyshire, to see how the chimneys gain upon them in every direction, how many a beautiful glade is now defiled by darkness [...], we owe more and more to our landscape painters as we have less and less of landscape within our reach.“¹

So äußerte sich John Ruskin 1859 während eines Vortrags in der Manchester City Art Gallery. Als Zeuge der raschen Umgestaltung der englischen Landschaft durch die industrielle Revolution trat er dafür ein, die Malerei zu einem Zufluchtsort für seine Zeitgenossen zu erklären. In seinen Augen waren die Landschaftsmaler die Gedächtnisträger der im Verschwinden begriffenen Natur. Zwanzig Jahre später, in einem Vortrag über die Kunst in Lancashire, zitierte der Journalist William E. A. Axon Ruskins Zeilen und verknüpfte dabei die zentrale Stellung der Landschaftsmalerei in der Kunstszene Manchesters mit der massiven Industrialisierung der Gegend: „This is one reason why Lancashire of to-day occupies itself so much with the glory of moor and fell, of rock and shore. [...] This is a healthy feature of our local art, for the love of nature that is thus taught is not only a consolation for what is irrevocably lost, but it may serve to help in the preservation of what still remains...“²

Die Landschaftsmaler, so Axon, vermieden es bewusst, die Präsenz der Fabriken in ihren Bildern darzustellen, um die Zeitgenossen, die mit den ökologischen Folgen der Industrialisierung konfrontiert waren, ins goldene Zeitalter der vorindustriellen Zeit zurückzuführen, als das menschliche Handeln die Landschaft, ihre Farben, Gerüche und Konturen noch nicht radikal verändert hatte.

Diesem scheinbar fundamentalen Gegensatz zwischen Industrie und Landschaftsmalerei, verstanden als eine durch den Blick eines ästhetisch empfindenden Betrachters geordnete und konstru-

ierte Wirklichkeit, geht dieser Beitrag nach – und zwar anhand des Motivs des Fabrikschornsteins, den Ruskin mit Entsetzen auf den Hügeln von Lancashire sich mehren sah und der das deutlichste Symbol der industriellen Revolution und ihres Einflusses auf die Landschaft war. Während sich zahlreiche britische Landschaftsmaler dezidiert von industriellen Schauplätzen abwandten, setzten sich andere mit ihnen auseinander: Schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellten Philip James de Loutherbourg, Joseph Wright of Derby oder J. M. W. Turner glühende Hochöfen in nächtlicher Umgebung dar. In diesen dramatischen Landschaften wurden die aufkommende Industrialisierung und ihre visuellen Zeugnisse zum Teil eines erhabenen Naturschauspiels.

Wir wenden uns im Folgenden jedoch einer anderen ästhetischen Kategorie zu, nämlich dem Pittoresken, das eine zentrale Rolle in der Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei spielte. Der Begriff wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Reverend William Gilpin kodifiziert³ und begleitete unter anderem die Entwicklung des Tourismus. Pittoreske Landschaften – wörtlich: würdig, gemalt zu werden – galten auch als würdig, vom neuen Typus des Touristen entdeckt zu werden, der nach grünen Tälern, moosbedeckten Ruinen und reizvollen Panoramen suchte. Im Gegensatz zur erhabenen Landschaft sollte die pittoreske Ansicht immer ruhig und harmonisch sein. Solche kodierte Darstellungen illustrierten eine Vielzahl topografischer Alben, Reiseführer und Artikel über England, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden.⁴ Dabei nahmen Landschaftsszenarien mit Darstellungen der großen englischen Städte im Hintergrund einen zentralen Platz ein. Doch auch die Stadtlandschaften industrialisierten sich schnell. Insbesondere die Städte in Lancashire, vor allem Manchester, galten in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Sinnbilder der ökologischen und sozialen Missstände der neuen Industriegesellschaft.

Das zweideutige Verhältnis dieser beiden Realitäten, der Entwicklung einer pittoresken Bildkultur einerseits und einer durch die fortschreitende Industrialisierung geprägten Landschaftstopografie andererseits, möchte ich im Anschluss an grundlegende Arbeiten britischer Kunsthistoriker erneut untersuchen,⁵ und dabei die Art und Weise beleuchten, wie Künstler Fabrikschornsteine in ihre Werke integrierten. Der Beitrag hinterfragt die scheinbare Harmonie solcher Bilder, indem er aufzeigt, wie das Vokabular des Pittoresken den konkreten Wandel der Natur durch die Industrialisierung der Landschaft nicht verklärte, sondern ganz im Gegenteil zur Geltung brachte. So soll gezeigt werden, dass diese stereotypen Darstellungen die Angst der Zeitgenossen vor der brutalen Metamorphose ihrer Welt durch binäre Kompositionen, insbesondere durch die Gegenüberstellung von Vorder- und Hintergrund, sichtbar machten.

Ruinen und Fabrikschornsteine: Das zeitliche Palimpsest der pittoresken Landschaft

Eine der bekanntesten Darstellungen des viktorianischen Zeitalters, die die Stadt Manchester eingehüllt in den aufsteigenden Rauch der Schornsteine ihrer Spinnereien zeigt, ist *Manchester from Kersal Moor*. Das Bild wurde im Jahr 1852 von Queen Victoria bei dem Maler William Wyld in Auftrag gegeben (Abb. 1) und gehört zu einer Serie von Souveniransichten, die ihre Reisen dokumentierten und in Alben gesammelt wurden. Die Landschaft erfüllt auf den ersten Blick alle Regeln des Pittoresken. Drei Viertel des Bildes zeigen eine sanft gewellte Hügellandschaft aus der Vogelperspektive: Den Bäumen im Vordergrund weichen im Mittelgrund Wiesen mit kleinen Gehölzen, die an die Stadt mit ihren Tausend Schornsteinen grenzen. Im Vordergrund ist eine Familie in die Vegetation eingebettet, während Ziegen und Kühe beim Grasens dargestellt sind. Der Fabrikrauch im Hintergrund trägt entscheidend zur ästhetischen Wirkung der Landschaft und ihrer farblichen Abstufungen bei. Der violette Dunst, der den Hintergrund einhüllt, nimmt die Farbtöne von Monets Westminster-Ansichten vorweg, die dieser ein halbes Jahrhundert später malte, oder erinnert



Abb 1. William Wyld, *Manchester from Kersal Moor*, 1852, Öl auf Leinwand, Aquarell auf Papier, 31,9 × 49,1 cm, London, Royal Collection Trust (© Royal Collection Trust 2025).

an die Freude des impressionistischen Malers, den Londoner Smog darzustellen.⁶ Auf die Besonderheit der Lichtführung haben bereits Caroline Arscott, Griselda Pollock und Janet Wolff in ihrer Analyse des Gemäldes hingewiesen, indem sie es als eine Art Sakralisierung Manchesters interpretierten, dessen Fabriken an Kirchtürme erinnern. Die Industriestadt wird also durch das Sonnenlicht transfiguriert.⁷ Diese Idealisierung der Landschaft ist auch mit der Identität der Auftraggeberin in Verbindung gebracht worden; es wird vermutet, der Maler habe ihr keine nicht-idealisierende Darstellung der industriellen Wirklichkeit zumuten wollen.⁸

Diese Interpretation, so überzeugend sie auch sein mag, lässt sich jedoch nuancieren. Erstens vermerkte Königin Victoria in ihrem Tagebuch selbst den eher widersprüchlichen Eindruck, den Manchester auf sie machte, wobei sie die Armut der inmitten von Rauch und Flammen lebenden Arbeiterschaft beschrieb.⁹ Zweitens fällt bei genauer Betrachtung der Bildkomposition der Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund ins Auge, in dem sich unterschiedliche Rhythmen und Zeitlichkeiten widerspiegeln. Die Pastorale im Vordergrund – die Gruppen von Ziegen und Kühen sowie die unter den Bäumen sitzende Familie – vermittelt einen Eindruck von Frieden und Entschleunigung, ja von Stillstand. Selbst die Ziegen liegen im Gras, was den im Hintergrund unablässig aufsteigenden Rauchscheiden als Zeichen der rastlosen Industrieaktivität gegenübersteht. Damit zeigt Wyld nicht die reale

ländliche Lebenswelt, sondern er verweist auf eine romantisch-elegische Version der Pastorale in der Tradition von Nicolas Poussin. Doch gerade dieses zeitliche Palimpsest verleiht Wylds Landschaft ihren besonderen zeittypischen Charakter. Die Vorliebe der Pittoresken-Liebhaber für Ruinen, die von Zeitgenossen gern verspottet wurde,¹⁰ ging einher mit einem nostalgischen und pessimistischen Naturverständnis, das beim Betrachter eine melancholische Reflexion über die Vergänglichkeit menschlicher Zivilisationen hervorrufen sollte.¹¹ In diesem Sinne erscheint auch der Fabrikschornstein als exemplarisches Motiv der pittoresken Landschaft; er verweist unmittelbar auf die Modernität und das Verfliegen der Zeit.

Ein anschauliches Beispiel dafür ist eine Ansicht Edinburghs, 1836 von T. A. Prior nach Thomas Allom gestochen (Abb. 2). Im Vordergrund rastet eine schottische Schäferfamilie inmitten der Ruinen von Craigmillar Castle und trinkt Milch. Die Gestalt des zentralen Burgfrieds wird durch die Vertikale eines dünnen Fabrikschornsteins aufgegriffen, der als kleiner schwarzer Strich rechts im Panorama der Stadt auftaucht. Zudem sind die Silhouette einer Kirche und Edinburgh Castle zu erkennen. Unser Blick bewegt sich somit entlang einer pittoresken architektonischen Promenade vom Vordergrund in die Tiefe des Bildes hinein, von der einen Burg zur nächsten. Doch in der Mitte dieser Promenade tritt plötzlich die industrielle Modernität hervor, die die pastorale Kultur, die die Hirtenfamilie symbolisiert, ersetzen wird. Deren schottische Tracht entspricht



Abb. 2. T. A. Prior nach Thomas Allom, *Edinburgh from Craigmillar Castle*, 1836, Stahlstich, ca. 15 × 18 cm, aus: *William Beattie's Scotland Illustrated*, London 1838, Bd. 1, S. 87 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

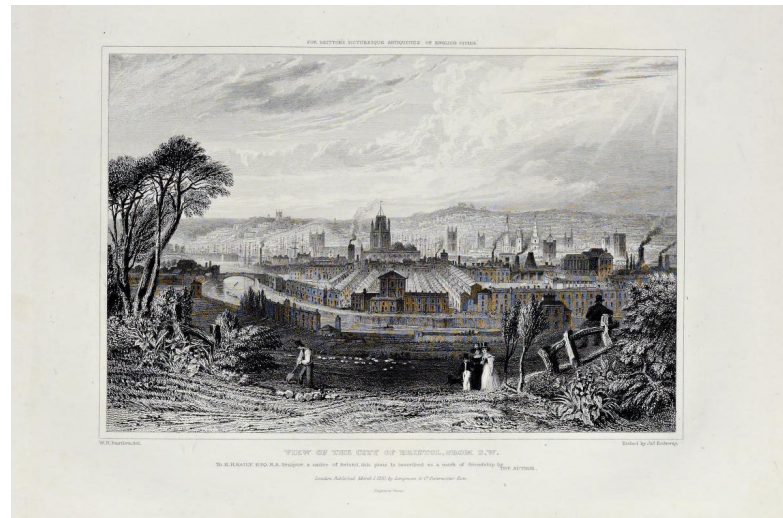


Abb. 3. J. Redaway nach W. H. Bartlett, *View of Bristol from S. W.*, um 1830, Stahlstich, ca. 15 × 21 cm, aus: *John Britton's Picturesque Antiquities of English Cities*, London 1830, S. 73 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

ihrer historischen architektonischen Umgebung, und die frisch gemolkene Milch, die sie gerade trinkt, unterstreicht ihren unmittelbaren, sinnlichen Bezug zur Landschaft.

In der englischen Druckgrafik des frühen 19. Jahrhunderts fallen oft Kompositionen auf, die einen industriellen und urbanen Hintergrund einem pastoralen Vordergrund gegenüberstellen. Letzterer hebt eine Lebensweise hervor, die nicht nur ländlich, sondern auch durch manuelle Tätigkeiten geprägt ist. Dies ist etwa in *View of the City of Bristol* nach W. H. Bartlett (ca. 1830) der Fall (Abb. 3). Der Betrachter blickt von einem erhöhten Standpunkt im Grünen auf das Panorama der Stadt mit ihren Schornsteinen hinab. Eine der Staffagefiguren ist ein Bauer, der mit einer einfachen Hacke seinen Gemüsegarten umgräbt. Hier wie auch in der schottischen Pastorale zeigt sich ein konkreter, enger Bezug zwischen Natur und Mensch, wobei die Technizität der sich industrialisierenden Welt einer unberührteren Natur gegenübergestellt wird. Vor allem die Darstellung Edinburghs muss jedoch im Rahmen einer spezifischeren englischen bzw. imperialistischen Ikonografie betrachtet werden, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die traditionelle ländliche Lebensweise der Schotten – insbesondere der *Highlander* – als zugleich bewundernswert und primitiv inszenierte.¹²

Neue Raumpraktiken: Die Flucht aus der Stadt

In *View of the City of Bristol* hat Bartlett auch eine Gruppe von Spaziergängern dargestellt, die in unsere Richtung blicken, während ein Hund neben ihnen herumspringt. Die weiße Hose und der Hut des kleinen Jungen, die Spitzenkragenkleider und Hüte der Frauen weisen die Abgebildeten eindeutig als Angehörige der bürgerlichen Klasse aus.

Seit dem 18. Jahrhundert war das Motiv des Spaziergangs in der englischen Kunst, insbesondere in der Landschaftsmalerei, weit verbreitet. Es reiht sich damit ein in das Repertoire bildlicher Darstellungen höherer Gesellschaftsschichten – etwa im Werk von Thomas Gainsborough –, denn bei dieser Tätigkeit handelt es sich in erster Linie um eine soziale, ja modische Beschäftigung, die es Aristokraten und Mitgliedern der Gentry ermöglichte, die inszenierte ‚Natürlichkeit‘ ihres Verhaltens zur Schau zu stellen.¹³ Das Motiv des Spaziergangs ist jedoch auch eng mit den klassischen Themen der Pastoral und des *locus amoenus* verknüpft. Die Landschaft erscheint als Ort des *otium*, an dem man spazieren geht, sich einer rekreativen Tätigkeit hingibt. Der Müßiggang der Figuren vor den Ansichten von Manchester und Edinburgh verweist vor diesem Hintergrund auf das Ideal von Freizeit und Ruhe fernab zweier Städte, in denen unentwegt gearbeitet wurde. Die wahren Theoretiker des Pittoresken waren somit wohlhabende Bürger, die *walkers* schlechthin.

Das Motiv des Spaziergangs verweist aber auch auf die Sehnsucht der Stadtbewohner – und zwar aller sozialer Schichten – nach frischer Luft und Grün, um der Stadt und ihrem gesundheitsschädlichen Umfeld zu entkommen. In der viktorianischen Gesellschaft war das Spazierengehen zunächst eine hygienische Praxis. Angesichts der Verdichtung des urbanen Raums, des Wachstums der Fabriken und städtischen Ballungszentren sowie der Übersterblichkeit der Arbeiter betonten Vertreter der oberen Klassen die Notwendigkeit, öffentliche Gärten anzulegen. In den 1840er-Jahren rief das Manchester Parks Committee zum Beispiel zu einer öffentlichen Subskription auf, um Grundstücke rund um die Stadt zu erwerben. 1846 wurden dann drei öffentliche Gärten (Queen's Park, Peel Park und Philip's Park) eröffnet. Dort

waren Spazierwege sowie Spiel- und Turnflächen für die Jugend aller sozialer Schichten zugänglich. Die Londoner Parks erfüllten eine ähnliche Funktion, wie in *London from Greenwich Park* (ca. 1841), einem Stahlstich von Richard Brandard nach W. H. Bartlett, zu sehen ist: Die Silhouette der Stadt, eingehüllt vom Londoner Smog, verschwindet fast komplett hinter den Baumkronen des weitläufigen Parks, dessen Wege und Rasenflächen mit Spaziergängern und Müßiggängern belebt sind.

Die Stadt erscheint somit als Gegenbild, als Raum, vor dem man sich schützen muss und von dem man sich entfernen sollte. Bemerkenswert ist, dass die abgebildeten Personen im Vordergrund der Druckgrafiken der Stadt meist den Rücken zugekehrt haben. Die Spaziergänger entfernen sich von ihr, und die Rückenfiguren, die in der landschaftlichen Ikonografie als Doppelgänger des Betrachters dessen Blick lenken, schauen nur selten in ihre Richtung. Oft wenden sie sich sogar von ihr ab, so etwa im Vordergrund eines weiteren Sticks nach W. H. Bartlett, der Aberdeen zeigt (Abb. 4). Während sich die schottische Industriestadt links und in der Mitte der Komposition ausbreitet, weist die Repoussoirfigur im Vordergrund mit ausgestrecktem Arm in die entgegengesetzte Richtung, aufs Meer. Die Komposition ist somit von zwei gegensätzlichen Bewegungen geprägt: Nachdem unser Blick über die Stadt geschweift ist, wendet er sich dem maritimen Raum zu, der von der Ausbreitung der Fabriken verschont bleibt.

„The chimneys gain upon the hills“

Der Vordergrund mit den Staffagefiguren nimmt jedoch nur einen relativ kleinen Teil der Komposition von *Aberdeen* ein, und trotz der Geste der Rückenfigur muss der Blick, um in die Tiefe der städtischen Landschaft vorzudringen, eine Abfolge von Rauchschwaden durchqueren: zunächst die des Dampfschiffs, dann die Fabrikschornsteine in der Bildmitte und schließlich die letzten Rauchfahnen am Horizont, die das Hügelland schwarz durchziehen. Der Eindruck sich endlos wiederholender Schornsteine wird durch das Fehlen rahmender Bildelemente noch verstärkt. Ähnlich wie bei der zuvor erwähnten Ansicht von Bristol vermutet der Betrachter folglich, dass sich die Fabriken über den Bildrand hinaus fortsetzen.



Abb 4. Thomas Higham nach W. H. Bartlett, *Aberdeen*, 1836, Stahlstich, 19 × 25 cm, aus: *William Finden's The Ports, Harbours, Watering-Places and Coast Scenery of Great Britain*, London 1842, Bd. 2, S. 22 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

In ihrem bereits genannten Artikel haben Arscott, Pollock und Wolff eine von J. M. W. Turner gemalte Ansicht von Leeds aus dem Jahr 1816 analysiert und darin ebenfalls eine Invasion des ländlichen Vordergrunds durch den urbanen Raum identifiziert – konkret in Form einer Straße, die den Hintergrund mit dem Raum des Betrachters verbindet und von zahlreichen, mit Waren beladenen Personen bevölkert ist.¹⁴ Die Szenerie erscheint aber eher als ein Sinnbild für Dynamik und Wohlstand: Die zahlreichen Milchkannen, Mehlsäcke und Körbe verwandeln das Bild in eine Verherrlichung zeitgenössischer Fülle; die Mauer, die am Wegesrand gebaut wird, verweist auf ein gut funktionierendes Wirtschaftssystem mit solider Infrastruktur. Es geht hier in erster Linie um die Vernetzung von Städten, also um Produktivität und Handel, und eben nicht um die Zerstörung der Natur.

Völlig anders wirkt eine Komposition, die die Stadt Sheffield zeigt und von Robert Wallis nach einer Ansicht des deutschen Landschaftsmalers Karl Reiss gestochen wurde (Abb. 5). Die Figuren auf der Straße im Vordergrund vermitteln dieses



Abb 5. Robert Wallis nach Karl Reiss, *Sheffield*, Stahlstich, 10 × 15 cm, aus: *Meyers Universum, oder, Abbildung und Beschreibung des Sehenswerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde*, Hildburghausen 1843, Bd. 10, S. 17 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

Mal nicht die Idee einer produktiven, dynamischen Industriegesellschaft, sondern das Elend der ‚kleinen Leute‘ im viktorianischen Zeitalter.¹⁵ Eine arme Frau, offensichtlich erschöpft, ist am Rand des Weges, der nach Sheffield führt, zusammengebrochen. Drei andere Personen werden auf sie aufmerksam, darunter eine Frau, die vor Schreck oder Mitleid aufschreit. Die Sorge und das Elend, die diese Szene prägen, scheinen durch die Bild-

struktur direkt aus der Stadt hervorzubrechen. Hier ist der Vordergrund kein Raum des Rückzugs und der Erholung mehr, kein Ort der Muße fern der entmenslichenden Welt der Fabriken. Vielmehr stellt die Verarmung im viktorianischen England inmitten der Zeichen einer fortschreitenden Industrialisierung die Codes des Pittoresken infrage und stört somit die scheinbare Harmonie der Landschaft. Die Zeit der Pastorale ist passé.

Fazit: Die pittoreske Ansicht als Spiegelbild des Naturwandels in der Frühindustrialisierung

Die Kompositionen pittoresker Ansichten im frühen viktorianischen England sind durch Gegensätze strukturiert, die die Sehnsucht der Zeitgenossen nach einer idealisierten vorindustriellen Zeit betonen. Angesichts der ununterbrochenen Betriebsamkeit einer frühkapitalistischen Gesellschaft erscheint die Landschaft bzw. das Grüne als ein allerdings bedrohter Rückzugsort, an dem der Enge der expandierenden Städte entgangen werden kann. Auch wenn die Publikationen, in denen die besprochenen Illustrationen erscheinen, insgesamt eine positive, fast touristische Sicht auf die dargestellten Regionen bieten und die Kompositionen der Landschaften eine geordnete und harmonische Welt evozieren, so ist das Pittoreske auch hier nicht frei von ‚Dunkelheit‘ bzw. den Schattenseiten der Industrialisierung. Die Binarität der in diesem Aufsatz analysierten Werke zeugt von der Zerrissenheit einer Welt, die sich mit großer Geschwindigkeit wandelte. Die Grafiken dokumentieren die Art und Weise, wie die Zeitgenossen dem industriellen Raum zu entfliehen hofften, sowohl in die Umgebung einer Stadt als auch in die ikonografische Tradition der klassischen Landschaftsmalerei.

Endnoten

1. John Ruskin, *The Two Paths* [1859], zit. in: *The Works of John Ruskin*, hg. v. Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn, London/New York 1909, S. 245–424, hier S. 317.
2. William E. A. Axon, *Art in Lancashire*, in: *The Manchester Quarterly*, H. 3, 1884, S. 175–183, hier S. 182.
3. Siehe William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1794.
4. Z. B. Charles Heaths *Picturesque Views of England and Wales. From Drawings by J. M. W. Turner* (1827–1838) oder Thomas Roscoes *Landscape Annual* (1830–1837).
5. Siehe v.a. Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740–1860*, Berkeley, CA 1989, S. 80–83; Stephen Copley, *William Gilpin and the Black-lead Mine*, in: *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*, hg. v. Stephen Copley und Peter Garside, Cambridge 1994, S. 42–59.
6. Karen Serres, *Monet's Visions of the Thames, 1899–1904; Unveiling the Fogs of London: The Year-Long Debut of the Thames Series*, in: London, The Courtauld Gallery, *Monet and London: Views of the Thames*, hg. v. Karen Serres, London 2024, S. 20–47 und S. 70–85.
7. Caroline Arscott u.a., *The Partial View: The Visual Representations of the Early Nineteenth-Century Industrial City*, in: *The Culture of Capital: Art, Power, and the Nineteenth-Century Middle Class*, hg. v. John Seed und Janet Wolff, Manchester 1988, S. 191–234, bes. S. 221.
8. Aurore Caignet, *It's Grim up North. Depicting Mutations and Shifting Perceptions of Industrial Landscapes in the North of England*, in: *British Art and the Environment. Changes, Challenges and Responses Since the Industrial Revolution*, hg. v. Charlotte Gould und Sophie Mesplède, New York/London 2022, S. 89–107, hier S. 93.
9. Nathaniel Robert Walker, *Victorian Visions of Suburban Utopia. Abandoning Babylon*, Oxford 2020, S. 106.
10. Siehe William Combe und Thomas Rowlandson, *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque. A Poem*, London 1812.
11. Bermingham 1989, *Landscape and Ideology*, S. 70.
12. David Wilkie (1785–1841), obwohl gebürtiger Schotte, und Edwin Landseer (1802–1873) haben viel zu dieser Ikonografie beigetragen. Vgl. z. B. David Wilkie, *The Highland Family* (Öl auf Holz, 1824, New York, Metropolitan Museum of Art); Edwin Landseer, *The Drover's Departure – A Scene in the Grampians* (Öl auf Leinwand, 1835, London, Victoria and Albert Museum).
13. Jan von Brevern, *Gainsboroughs Spaziergänge. Natürlichkeit als Aufgabe um 1800*, in: *Komplexität und Einfachheit*, hg. v. Albrecht Koschorke, Stuttgart 2015, S. 79–103. Siehe auch Peter Borsay, *Walks and Promenades in London and Provincial England in the Long 18th Century*, in: *La promenade au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (Études sur le XVIII^e siècle, Bd. 39)*, hg. v. Christophe Loir und Laurent Turcot, Brüssel 2015, S. 79–96.
14. Arscott u.a. 1988, *The Partial View*, S. 229.
15. Das viktorianische Zeitalter ist sowohl ein Synonym für rasche Industrialisierung und Bereicherung als auch für die Verarmung der Arbeiterschaft. Die 1840er-Jahre werden auch *The Hungry Forties* genannt. Zeitgenössische Schriftsteller, Journalisten und Illustratoren stellen bis zum Ende des Jahrhunderts das Elend der ärmeren Schichten dar. Siehe z.B. Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, London 1851. Die soziale Frage wird auch von

| | | | |
|------------------|----------------------------------|--|------------|
| Violaine Gourbet | Die Verdunkelung des Pittoresken | kunsttexte.de/Ökologie(n) in der Kunst | 4/2025- 22 |
|------------------|----------------------------------|--|------------|

Ausländern aufgegriffen: 1872 arbeitet der Journalist Blanchard Jerrold mit dem französischen Illustrator Gustave Doré zusammen, um ein realistisches Bild von London – insbesondere von den ärmeren Stadtvierteln – zu vermitteln (William Blanchard Jerrold und Gustave Doré, *London. A Pilgrimage*, London 1872). Weiterführend auch Charlotte Boyce, *Representing the „Hungry Forties“ in Image and Verse: The Politics of Hunger in Early-Victorian Illustrated Periodicals*, in: *Victorian Literature and Culture*, Bd. 40 (H. 2), 2012, S. 421–449.

Autorin

Violaine Gourbet ist Dozentin für Kunstgeschichte an der Université Polytechnique des Hauts-de-France und Mitglied der Forschungsgruppe InTRu (Université de Tours). Sie hat über die deutsche Rezeption englischer Kunst im 19. Jahrhundert promoviert. Ihre Forschungsinteressen umfassen die Darstellung der industriellen Landschaft und Visualisierungen von Infrastrukturen zur Energiegewinnung, illustrierte Reiseberichte im 19. Jahrhundert sowie Relationen zwischen Kunst und Literatur.

Titel

Violaine Gourbet, *Die Verdunkelung des Pittoresken. Fabrikschornsteine in der britischen Landschaftsgrafik des 19. Jahrhunderts*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 16–22, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113768>.