

*Fast senkrecht fällt das Kalksteinmassiv der Grabungsstelle zur Toulourenc ab.*

nun zwar nicht im Jura-, sondern in einem sehr festen Kreidekalk, der an Festigkeit der Lagerstätte von Kleinkems gleichkommt. Im Jahre 1955 wurde dieses Gebiet mit den zuständigen französischen Archäologen begangen und in Aussicht genommen, hier eine Grabung durchzuführen. Allerdings ließen die Spuren einstigen Bergbaus sofort erkennen, daß es sich hier um ganz andere Verhältnisse als am Isteiner Klotz gehandelt hat. In Kleinkems wurde den an einem Abhang horizontal ausstreichenden Jurakalkbänken, in denen der Jaspis vorkommt, nachgegangen, so daß ein regelrechter Untertagebergbau betrieben worden ist. In Südfrankreich sind dagegen anscheinend auf einer ausstreichenden und flach einfallenden feuersteinführenden Kreidekalkbank pingentartig Vertiefungen oder Pütts niedergebracht worden, in denen die Gewinnung des Feuersteins umging. So ist die Annahme der bisherigen Forschung.

Im September 1959 wurde nun die seinerzeit in Aussicht genommene Grabung durchgeführt. Die Auswertung wird im „Anschnitt“ veröffentlicht, nachdem die erforderlichen Laboruntersuchungen abgeschlossen sind.

*Anne Winkelmann*

## Anfänge der Industriemalerei in Deutschland

*Von Dr. Hans Peter Hilger, Bonn*

Die Französische Revolution von 1789 bedeutet in der Geschichte Europas zugleich Ende und Anfang. Sie löst die aus dem Mittelalter überlieferte, dem Grundbesitz verbundene Gesellschaftsordnung auf und versucht deren über nationale, ständische Schichtung durch die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu ersetzen. Gerade dadurch aber wird die Voraussetzung für jene breite industrielle Entwicklung auch auf dem europäischen Kontinent gefördert, die in England ihren Anfang genommen hatte. Im Gefolge der Nutzbarmachung der Dampfmaschine durch James Watt im Jahre 1769 und der Lehre von der freien Wirtschaft des Engländer Adam Smith (1723—1790) ereignet sich im ausgehenden 18. Jahrhundert neben der geistig-politischen Revolution eine wirtschaftlich-industrielle.

Wie diese industrielle Entwicklung, die das handwerklich Gefertigte in zunehmendem Maße durch fabrikmäßig produzierte Gebrauchsgüter ersetzt, langsam anläuft und erst im weiteren 19. Jahrhundert ihre umfassende Bedeutung gewinnt, so gering ist auch zunächst ihr Einfluß auf die Themenwahl der bildenden Kunst. Zwar haben sich auch hier die Gewichte durch die Französische Revolution verschoben — die Verherrlichung des Fürsten im repräsentativen Portrait, die Steigerung barocken Lebensgefühls durch antikisierende Szenerien treten ebenso zurück wie die Bindung an die Kirche —, doch steht die Malerei

nun ganz im Banne der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts. Ein neues, das Religiöse streifendes Naturerlebnis bestimmt die Landschaftsmalerei, etwa bei Caspar David Friedrich. Daneben steht das „Historienbild“ als Frucht der Rückbesinnung auf die Geschichte und eine aus eben dieser Gesinnung gespeiste Architekturmalerie, deren Interesse an berühmten Bauten und Städtebildern in den mannigfachen Reiseberichten der Zeit eine Parallelle hat. Wir werden sehen, wie das Thema „Industriebild“ sich davon abhebt.

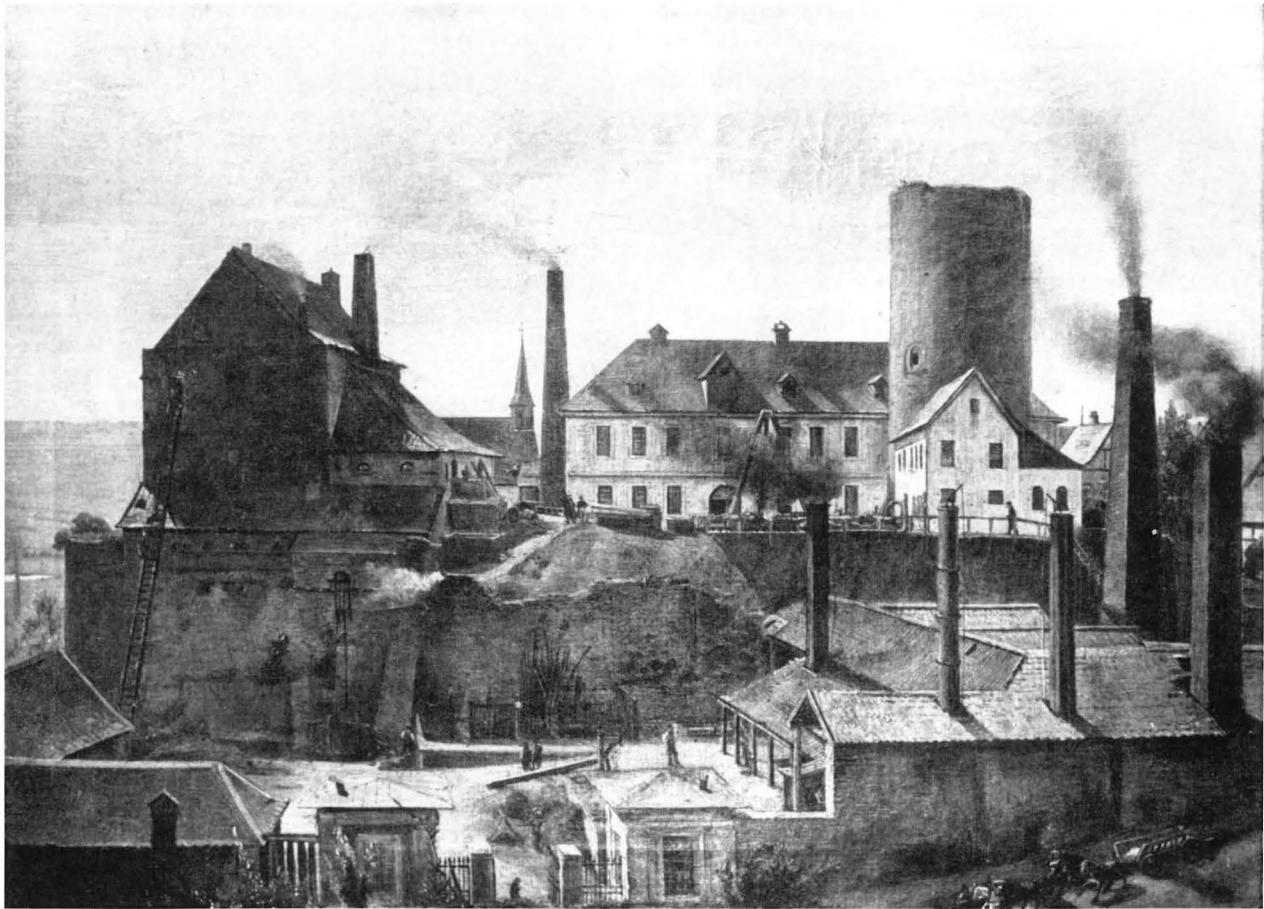
Neues und Überliefertes kann in der Kunst zu jener erstaunlichen Synthese finden, hinter der die Kraft ungebrochener historischer Kontinuität steht. Hierher gehören jene beiden Portraits, die der rheinische Maler Louis Krewel 1838 von dem Eisenhüttenbesitzer Adolf Heinrich Kraemer und seiner Gemahlin Henriette geb. Röchling geschaffen hat. Beide Bilder sind kostbarer Besitz des Städtischen Museums Trier (Abb. S. 11). Es überrascht vor allem das Weiterleben eines Bildtypus des 18. Jahrhunderts, der nun bewußt in den Dienst bürgerlicher Repräsentation übernommen wird. Wie ein Fürst der vorrevolutionären Epoche sitzt der Eisenhüttenbesitzer Kraemer in Dreiviertelaussicht. Selbstbewußtsein und Vitalität sprechen aus dem festen Blick und der aufrechten Haltung des Körpers. Das Tischchen, auf dem seine rechte Hand liegt, trug im 18. Jahrhundert fürstliche Insignien des Dargestellten;



Der Eisenhüttenbesitzer Adolf Heinrich Kraemer. Ölgemälde von Louis Krewel aus dem Jahre 1838. Original im Besitz des Museums der Stadt Trier.

Kraemer hält einen Eisenbrocken zwischen den Fingern. Oft erscheint auf den fürstlichen Portraits ein Schloß im Hintergrund, Hinweis auf die zentrale Funktion oder Residenz: entsprechend sieht man auf Krewels Bildnis inmitten des weiten Moseltales die Eisenhütte Quint mit ihren hohen Dächern und rauchenden Schloten, deren Besitzer Heinrich Kraemer war. Auf dem Hintergrund des zugehörigen Damenporträts ist eine andere Ansicht dieser Fabrikanlage gegeben, so daß nun vor allem jenes um die

Mitte des 18. Jahrhunderts von einem früheren Hüttenbesitzer errichtete Wohnschlößchen sichtbar wird. Es ist eine zweigeschossige, dreiflügelige Anlage, freundlich in einen ausgedehnten Park gebettet. Die Architekturformen — der vorspringende Mittelrisalit etwa mit dem halbrunden Giebel darüber — weisen auf den kurtrierischen Hofarchitekten Johann Seitz. Hier verrät sich ein bürgerliches Selbstbewußtsein, das den Stolz auf die eigene Leistung zusammen mit patriarchalischer Ordnung dem frühen



*Die Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter an der Ruhr. Ölgemälde von Alfred Rethel, um 1834. Original im Besitz der DEMAG Aktiengesellschaft, Duisburg.*

Industriezeitalter des 19. Jahrhunderts übermitteln sollte. Nicht die Industrieanlage selbst steht im Mittelpunkt des Bildes, sondern ein Portrait ihres Besitzers, dem sie gleichsam attributiv zugeordnet ist.

Vier Jahre früher etwa, um 1834, war der entscheidende künstlerische Schritt bereits vollzogen worden. Auf jener als Frühwerk des großen Historienmalers Alfred Rethel erkannten Darstellung der Harkortschen Fabrik auf Burg Wetter an der Ruhr füllt die aus mittelalterlichen Ruinen emporwachsende Industrieanlage die ganze Bildfläche (Abb. S. 12). Die kühle Sachlichkeit der Malerei und die Konzentration auf den Gegenstand geben ihr erstmalig ein Gewicht, wie es bis dahin allein den bedeutenden Bauten der Architekturmalerie zukam. Auch die Landschaft ist weitgehend zurückgedrängt. Allein die Ansammlung mittelalterlicher und neuer, der Fabrikation dienender Bauten füllt das Breitformat des Bildes (Öl auf Leinwand, 43,5 × 57,5 cm). Vor uns liegt ein Hof, vorn von Torhäuschen und seitlich von niedrigen Gebäuden unter breiten Dächern unregelmäßig begrenzt, aus denen eine Gruppe rauchender Schornsteine emporsteigt. Eine verfallene Mauer stützt im Hintergrund den höhergelegenen Teil der Burg, deren mächtiger runder Bergfried rechts im Winkel zweier heller Gebäude des späten 18. Jahrhunderts steht. Ein düsterer Fabrikbau unter hohem Dach an der

linken Seite des oberen Burghofes überragt mit seinen Schornsteinen den Dachreiter eines Kirchleins im Hintergrund. Rauch und Qualm deuten auf die Arbeit in den niedrigen Hallen; andere Menschen beschäftigen sich auf den Höfen. Ein Fuhrwerk rollt vorn rechts auf das Tor zu. Nichts geht über den sachlichen Bericht hinaus. Dem entspricht der strenge Aufbau des Bildes aus breitgelagerten Waagerechten und den senkrechten Schornsteinen. Im Ganzen waltet größte Einfachheit, wie ja auch die Farbgebung erdige, zum Braun oder Grau gebrochene Töne vor blauem, golddurchwirktem Himmel bevorzugt. 1819 war das ursprüngliche Schloß der Grafen von der Mark in den Besitz von Friedrich Harkort und Heinrich Kampe übergegangen, die hier 1826 den ersten Hochofen und 1827 das erste Puddelwerk Westfalens errichteten. Gerade dieser Zustand der Baulichkeiten ist hier festgehalten, und Rolf Fritz, der die Zuschreibung des Bildes an Alfred Rethel vorgenommen hat, vermutet, daß der Besitzer Kampe den 1834 an der Düsseldorfer Akademie studierenden Sohn seines Buchhalters mit der Wiedergabe der Fabrik beauftragt hat. Es ist derselbe Maler, der gegen Mitte des Jahrhunderts den Kaisersaal des Aachener Rathauses mit Fresken aus dem Leben Karls des Großen schmücken sollte. Gerade der Ausbau des mittelalterlichen Schlosses zur Industrieanlage löste Reaktionen aus, in denen die ganze

Breite der aufkommenden Probleme angedeutet ist. Jener bürgerliche Optimismus, der uns aus Louis Krewels Portrait des Eisenhüttenbesitzers Kraemer entgegensah, steigert sich zum Glauben an den Fortschritt, wenn Karl Überhorst 1863 sagt: „Auf Burg Wetter recken jetzt statt der Zwingtürme des Raubnestes, das Zeichen einer glücklicheren und besseren Zeit, hohe Schornsteine eines Eisenwerks ihre Häupter aus den Ruinen empor.“ Levin Schücking beschwore andererseits schon 1841 den Gegensatz zwischen Industrie und Landschaft: „Wetter, einst das Schloß der Grafen von der Mark, hat in den Mauern seiner Feste eine Eisengießerei die Romantik schmälern sehen müssen, welche noch ungestört über dem herrlichen Punkte von Volmarstein schwelt.“ Gerade auch das Offenbarwerden dieser Bedrohung der gewachsenen Landschaft und ihrer Kunstwerke durch industrielle Entwicklung auf dem Bilde Rethels erheben es zum Prototyp der Gattung „Industriebild“.

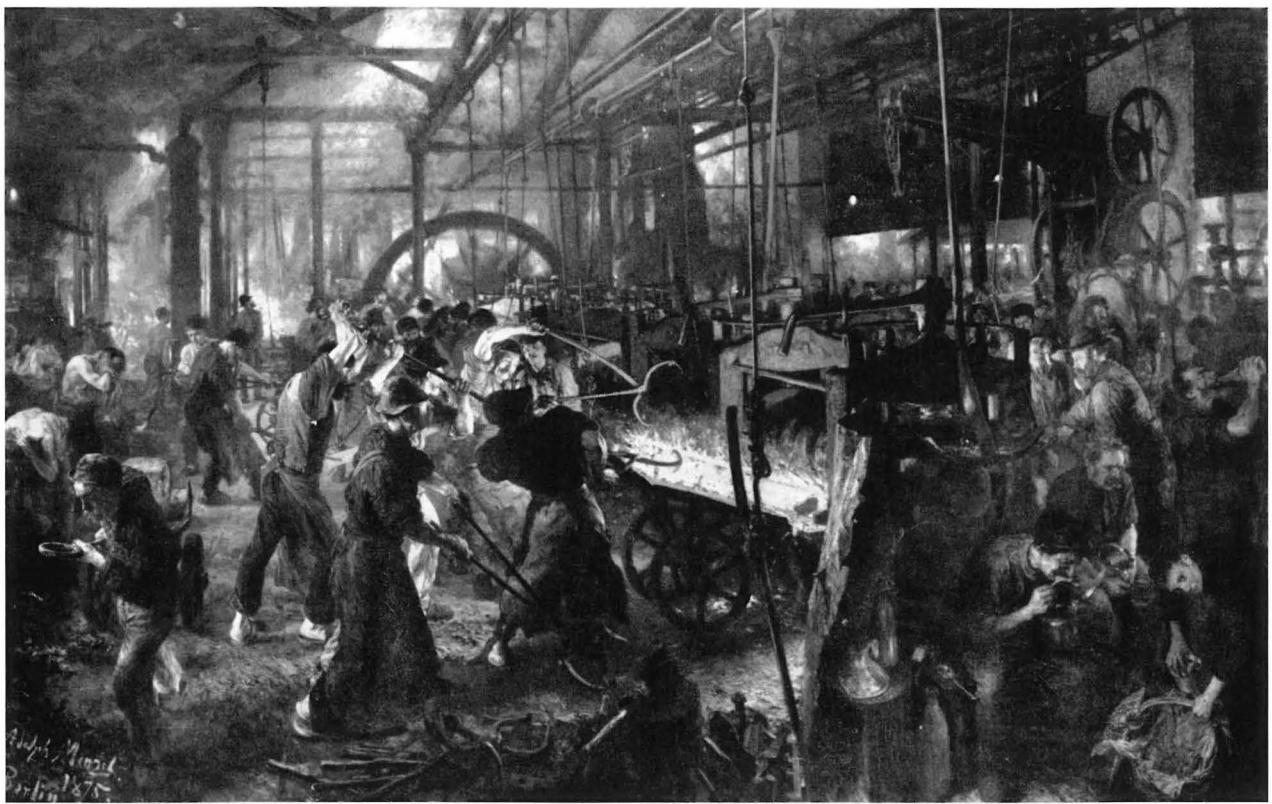
Dadurch, daß nicht die Architektur allein, nicht der einzelne Mensch, sondern vor allem das industrielle Geschehen sichtbar gemacht wird — es läßt Schornsteine rauchen und hält die menschlichen Staffagefigürchen auf den Höfen in Bewegung —, unterscheidet sich Rethels Gemälde von dem etwa ein Jahr früher, 1833, entstandenen „Walzwerk bei Eberswalde“ von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie (Abb. S. 13). Diagonal ins Bild dehnt sich der Lauf

eines kleinen Flusses. An einem Kahn sind zwei Fischer mit dem Bergen von Netzen beschäftigt; ein dritter sitzt am Ufer und hat die Angel ausgeworfen. In die hügelige, dürftig bewachsene Landschaft darüber drückt sich das mächtige Dach des Fabrikgebäudes, gerahmt von stumpfen, rechteckigen Schornsteinen, deren größter eine finstere Rauchwolke ausstößt. Im Gegensatz zu Rethels Darstellung dominiert hier noch die Landschaft. Sie umschließt die Fischer mit ihrem uralten Tun ebenso wie die junge Arbeitsstätte. Deren Düsternis aber setzt einen Akzent, der älterer romantischer Landschaftsmalerei noch nahe ist, jenen Elementen — seien es Ruinen oder gestürzte Bäume —, die einen bestimmten „literarischen“ Bezug von Einsamkeit und Urgewalt in die Bilder tragen. Von hier aus gewinnt Blechens „Eisenwalzwerk“ eine Dramatisierung, die in dem Bilde Rethels völlig fehlt, wie auch dessen klare, feingestufte, in kühlen Tönen gehaltene Farbigkeit sich von der bewegten Pinselführung Blechens unterscheidet. Hell und Dunkel stehen nebeneinander. Im Flusse spiegelt sich die Helligkeit des Himmels und mischt sich mit den ausgewaschenen Uferrändern und der Rauchfahne, die über dem Wasser steht.

Gerade dieses optisch-malerische Interesse verbindet sich im „Eisenwalzwerk“ von Adolph Menzel aus dem Jahre 1875 (National-Galerie, Berlin; Abb. S. 14) mit der Darstellung eines komplizierten Arbeitsvorganges. Das Innere der

*Walzwerk bei Neustadt Eberswalde. Ölgemälde von Karl Blechen, um 1833. Original: Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie.*





Eisenwalzwerk. Ölgemälde von Adolph Menzel aus dem Jahre 1875. Original: Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie.

Fabrikhalle mit ihrem Dunst, ihren Maschinen und Geräten, die menschliche Mühe um das gelbrote Metall in der Mitte des Bildes erstehen aus einem höchst differenzierten, fast impressionistischen Farbauftrag. Schattende Brechungen zahlreicher Grautöne, schwärzlich aufblitzendes Räderwerk, ein Schimmer nackter, schweißiger Haut und der glühende Funkenflug verbinden sich zum Arbeitsvorgang. Ohne jede den Gegenstand übersteigernde Dramatisierung baut sich die Bildkomposition auf. Ganz im Gegensatz zu der eigenartig statischen Ordnung des Rethelbildes, der sich die von der Industrie geprägten Bauten und Menschen unterordnen, dehnt sich hier die Fabrikhalle diagonal in die Bildtiefe, in ihrer Mitte der glühende Eisenblock. Nicht Schilderung in der Art des Architekturbildes, aber auch nicht das düstere Pathos romantischer Tradition in Blechens Werk von 1833, sondern eine umfassende Dynamik wird sichtbar gemacht. Menschliche Tätigkeit ist hier Teil eines übergeordneten Prozesses, in dessen Rhythmus auch die Gruppen ausruhender Arbeiter vorn rechts im Bilde einzbezogen sind.

Blicken wir zurück, so ist es vor allem die Anonymität des Menschen, die Menzels Bild von jenem repräsentativen Portrait Krewels in der Nachfolge des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Dort ist die Fabrik dem Besitzer attributiv zugeordnet, aber bereits auf Rethels Ansicht des Harkortschen Werkes in Wetter von 1834 gewinnt das industrielle Geschehen Vorrang, und auch von hier aus erweist sich dieses Bild als eine der frühesten Verwirklichungen des Themas.

Vertreten Rethels und Menzels Darstellungen von Eisenhütten zwar einen gemeinsamen Bildtypus, so unterscheiden sie sich doch wesentlich in der künstlerischen Durchführung, denn die Übereinstimmung im Typus und im Gegenstand schließt den Gegensatz im Stil nicht aus. Menzels Malerei aus der zweiten Jahrhunderthälfte atmet eine Bewegtheit des Farbauftrages, eine Dichte des Atmosphärischen, die man mit dem Begriff „Freilichtmalerei“ umschrieben hat. An die Stelle des Ateliers ist die Umwelt des Objektes mit ihren vielfältigen optischen Wirkungen getreten. Nicht mehr statische Elemente, sondern Strömen und Flimmern der Luft finden Interesse und setzen die Farbskala in Bewegung: die optische Einbettung des Gegenstandes wird zum eigentlichen malerischen Problem. Karl Blechen, der Schöpfer des „Walzwerks bei Eberswalde“, ist einer der ersten auf diesem Wege in Deutschland, an dessen Ende der Impressionismus steht, frei von allen Fragen thematischen Bedeutungsgehaltes, wie sie noch das romantische Landschaftsbild des frühen 19. Jahrhunderts bestimmt hatten. Nicht mehr der Gegenstand fordert die Art der malerischen Mittel, möchten wir zum Abschluß im Hinblick auf Menzels Werk von 1875 sagen, er gewinnt vielmehr aus ihnen seine Dimension im Bilde.

#### Literatur

Rolf Fritz: Ein unbekanntes Jugendwerk von Alfred Rethel. In: Wallraf-Richartz-Jb. XX, 1958, S. 213 ff.

Rolf Fritz: Das Ruhrgebiet vor hundert Jahren, Dortmund o. J., S. 48.

Walter Dieck: Louis Krewel, ein rheinischer Bildnismaler des 19. Jahrhunderts. In: Wallraf-Richartz-Jb. XX, 1958, S. 282.