

Regen und Rauch. Landschaftsmalerei als Index klimatischer Veränderungen

Monika Wagner

Der englische Kunstkritiker John Ruskin, der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts innerhalb seines fünfbandigen Monumentalwerks *Modern Painters* intensiv mit Wetter und Wolken in der Natur wie in der Landschaftsmalerei, besonders derjenigen von William Turner befasst hatte, publizierte 1884 zwei Beiträge unter dem Titel *The Storm cloud of the 19th century* (Ruskin 1908 [1884]: 9-80). Die sowohl konkret wie metaphorisch verstandene »storm cloud« – die Ruskin auch als Pestwolke bezeichnete – galt dem Autor als Charakteristikum des 19. Jahrhunderts. Sie habe sich zwischen den Menschen und den Himmel geschoben. Ruskin verstand sie als Ausdruck einer tiefgreifenden, progressiven klimatischen wie kulturellen Veränderung. In dem Text, der auf zwei Vorträgen in der *London Institution* basiert, erläuterte er rückblickend: »In those old days« habe es in England einerseits gutes, sogar außerordentlich gutes, andererseits schlechtes, ja verabscheuenswürdig schlechtes Wetter gegeben, aber niemals einen schmutzigen, vollkommen opaken Himmel, mit schmierigen Wolken, an dem sich drei lange Monate keine Sonne zeige (vgl. Ruskin 1908 [1884]: 10).

Um seinem Publikum demgegenüber den Zustand des Londoner Wetters »in the old days« anschaulich zu vermitteln, fährt Ruskin fort: »Now I'm going to show you a diagram of a sunset in entirely pure weather, above London smoke« (Ruskin 1908 [1884]: 39). Das »diagram« zeigt einen Sonnenuntergang, wie Ruskin ihn 1876 von seinem alten Beobachtungsposten, der Dachstube im Haus seines Vaters in Hearne Hill, im Süden Londons, beobachtet haben will. Der Autor bemerkt, er erinnere diesen Sonnenuntergang als »one of the last pure sunsets I ever saw«. Diesen »Old-Fashioned Sunset – the sort of thing Turner and I used to have to look at [...] constantly« (Ruskin 1908 [1884]: 40), ließ er von seinem Gehilfen, einem Mr. Collingwood, nach einer eigenen Zeichnung farbig ins Bild setzen (Abb. 1). Darin demonstriert Ruskin schematisch den Einfluss der Luftzusammensetzung auf die Farbigkeit der Atmosphäre und meint, die wunderbaren Farben der Sonnenuntergänge seien inzwischen von der »storm cloud« vollständig ausgelöscht worden. Übrig geblieben sei eine opake Fläche, in der man die Sonne vergeblich suche. Wäre das Wetter bereits früher so gewesen, räsoniert er im

Rückblick auf sein eigenes Werk, »no book such as *Modern Painters* ever would or could have been written« (Ruskin 1908 [1884]: 78).

Ruskin verteidigte in der zweiten Vorlesung seine vielfältigen Beobachtungen des klimatischen Wandels, die sich zwar auf langjährigen Tagebuchaufzeichnungen stützten, aber mit moralphilosophischen Erläuterungen gespickt waren, gegen Vorwürfe, es handele sich um Hirngespinnste eines Verrückten. Die beobachteten Veränderungen betrafen in Ruskins Verständnis nicht allein das englische *Wetter*, sondern mit ihm auch die gesamte Natur mitsamt den Menschen. Als Ursache dafür machte er die Industrialisierung verantwortlich, wie sie von England ausgegangen war.

Ruskin war nicht der erste, der in England klimatische Veränderungen konstatierte.¹ Eine Erwärmung Londons hatte auch Luke Howard, der durch seine Klassifikation der Wolken bekannt geworden war, in seinen Untersuchungen zum *Climate of London* festgestellt. Howard bemerkte: »London has an artificial excess of heat« (Howard 1833: 13). Der Zustand sei durch »a crowded population, and the consumption of great quantities of fuel in fires« (Howard 1833: 3) entstanden. Doch befand er, die Londoner Winter hätten sich dadurch gemildert, d.h. sie seien erträglicher geworden, obwohl der Rauch in der Metropole insgesamt die Sonneneinstrahlung mindere und zu niedrigeren Temperaturen führe. Ruskin hingegen betonte stärker die Gefahr einer rapiden Abkühlung durch den Rauch, der die Sonne verdecke und so deren Wärme mindere. Während Howard seine Messungen und Beobachtungen mit exakten Ortsangaben auch innerhalb der Metropole verband, sah Ruskin die klimatischen Veränderungen nicht mehr allein auf England begrenzt. Vielmehr sei »every breath of air you draw« inzwischen »polluted, half round the world« (Ruskin 1908 [1884]: 39). Die unaufhaltsame Ausdehnung »giftiger Rauchwolken« und »schwarzer Winde« hätte selbst den Schnee des Mont Blanc verseucht (Kemp 1983: 392).

Auch für Johann Gottfried Herder hatte sich einhundert Jahre zuvor in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* nicht die Frage gestellt, »daß«, sondern »wie das Klima ein Inbegriff von Kräften und Einflüssen ist, zu dem die Pflanze wie das Tier beiträgt und [...] der Mensch auch darin zum Herrn der Erde gesetzt sei, daß er es durch Kunst ändere« (Herder 2002 [1784-1791], Bd. III/1: 244). Das Klima war auch in Herders Verständnis ein Kulturprodukt, denn »[s]eitdem er das Feuer vom Himmel stahl und seine Faust das Eisen lenkte, [...]: hat er auf mancherlei Weise zur Veränderung desselben mitgewirkt« (Herder 2002 [1784-1791], Bd. III/1: 244). Doch mehr noch: »[M]it dem Klima haben sich die Einwohner selbst geändert« (Herder 2002 [1784-1791], Bd. III/1: 244). Herder ging also grundsätzlich von der wechselseitigen Beeinflussung von Mensch und Klima aus, ahnte aber noch nichts von der industriellen Revolution und ihren potenziellen Auswirkungen auf das Klima.

1 Für eine umfangreiche Übersicht über die Luftverschmutzung und die Temperaturen in London vgl. Brimblecombe 1987.

Das Ende der Schönwettermalerei: Wolken und Regen

Im selben Zeitraum, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurden in der Malerei die Veränderlichkeit des Wetters und die ästhetischen Potenziale schlechten Wetters entdeckt. Damit ging der Aufstieg der Landschaftsmalerei zum beliebtesten Genre des 19. Jahrhunderts einher. In ihr zeigt sich eine gesteigerte Sensibilität für die atmosphärischen Verhältnisse und für die Interaktion von Wetter und Ort. Auch wenn dies noch nicht als gleichbedeutend mit der Veränderung des Klimas angesehen werden kann, war die Wetterbeobachtung eine wichtige Voraussetzung, um Veränderungen in der Landschaft und der Natur insgesamt zu registrieren.

Die meisten Landschaftsmaler um 1800 erprobten zunächst einmal Mittel, um der Veränderlichkeit und Prozessualität des Wetters Ausdruck zu verleihen. Die nordeuropäischen Maler, die an einem nationalen Landschaftsbild arbeiteten, mussten sich – um dem entsprechen zu können – mit dem Wetter ihrer eigenen Umgebung auseinandersetzen. Was das gegenüber der Vormoderne bedeutete, mag ein Blick auf die Malerei des 17. Jahrhunderts erhellen: Das sogenannte klassische Landschaftsbild, als dessen prominentester Vertreter bereits um 1800 Claude Lorrain galt, zeichnet sich durch schönes Wetter aus (Abb. 2). Unter dem ewig blauen Himmel des Südens, unter dem sich arkadische, mythische und manchmal auch biblische Figuren tummeln, herrscht gute Sicht. Schönwetterwölkchen beleben den Himmel, aber sie verdunkeln ihn nicht. Das war auch John Constable bewusst, als er in seiner 3. Vorlesung 1836 äußerte: »In Claude's pictures, with scarcely any exception, the sun ever shines« (zit. nach Leslie 1980: 318). Dem stand die empirische *cloudiness* nordeuropäischer Himmel gegenüber, für deren spezifisch bildliches Ausdruckspotenzial die Darstellungstradition des ewigen Sommer« überwunden werden musste.

In der vormodernen Malerei treten schlechtes Wetter, Regen und Gewitter² hauptsächlich als sichtbare Zeichen höherer Mächte auf. Als Kristallisationspunkt schlechten Wetters und gewissermaßen als Ausdruck einer klimatischen Katastrophe figurierte jahrhundertlang die Sintflut. In den Darstellungen gießt es zwar in Strömen, doch im Vordergrund stand nicht das Wetter, sondern die göttliche Strafe (vgl. Wagner 2016). Demgegenüber begann etwa bei Nicolas Poussin das Unwetter mit Regen, Überschwemmungen und niedergehenden Blitzen zum Hauptmotiv zu werden. Poussins ungewöhnliche Darstellung der Sintflut ist jedoch als Repräsentation des Winters zugleich in einen Zyklus der Jahreszeiten integriert, der die biblische Katastrophe in den Kreislauf der Natur einbettet.

Auch die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, die dramatische Wolkengebirge durch hohe Himmel über niedrigen Horizonten inszenierten, wie etwa Jacob Ruisdael, stellten nur selten schlechtes Wetter dar. Doch unter dem »disguised symbolism« von Ruisdaels *Mühle von Wyk* entdeckten Maler um 1800 den Wolkenhimmel mit seinem Spiel von Licht und Schatten als eine produktive Alternative zur sonnenbeschienebenen *mediterranée*. Ruskin kritisierte allerdings, dass man sich an diesen Wolken der niederländischen Maler den Kopf stoßen würde, so kompakt und materiell seien

2 Reiches Material findet sich bei Nova/Michalsky 2009.

sie gemalt und zudem lediglich *beleuchtet*, statt *durchleuchtet* (vgl. Ruskin 1902: 110). Doch die kühle Farbigkeit dieser Wolkenhimmel ließ sie zum Inbegriff einer »northern tradition« (vgl. Rosenblum 1975)³ werden.

Die Kunstgeschichte hat in der Nachfolge von Kurt Badt (vgl. Badt 1960) intensive Wolkenstudien betrieben und neben den niederländischen Wolkenhimmeln des 17. Jahrhunderts besonders die des späten 18. und des 19. Jahrhunderts – auch in ihrem Verhältnis zu den meteorologischen Studien von Luke Howard und Thomas Forster – untersucht (vgl. Thornes 1999; Spielmann/Westheider 2004). Vor allem interessierten Wolken als instabile, fleckenhafte Gebilde jedoch im Kontext der Genese moderner Malerei mit ihren Abstraktionstendenzen als Angebote der modernen Malerei an die Phantasie des Betrachters. Jüngst charakterisierte Johannes Stückelberger ähnlich wie Werner Busch (vgl. Busch 2009: 231-246) die Wolken der modernen Malerei als Beitrag zur diesseitigen Repräsentation von Unendlichkeit (vgl. Stückelberger 2010: 10f.). Eine »universal presence of infinity« hatte übrigens bereits John Ruskin den Wolkendarstellungen in Turners profanen Bildern attestiert (Ruskin 1903: 388).

Zahlreiche Künstler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts beschäftigten sich – wie etwa Pierre-Henri de Valenciennes in Frankreich, Johann Christian Dahl, Carl Blechen in Deutschland, Alexander Cozens, John Constable oder William Turner in England – auf unterschiedliche Weise mit Wolken, sodass Ruskins Rede von der »cloudiness of modern landscape« ganz allgemein einem konkreten Befund in der zeitgenössischen Landschaftsmalerei entsprach.

Zum Ende der Schönwettermalerei um 1800 trugen verschiedene Faktoren bei. Das empirische Studium der Natur intensivierte sich nicht allein in den Wissenschaften wie der Meteorologie, sondern auch in den Bildkünsten, sodass Heerscharen von Malern im Sommer auch im Norden zu ihren *sketching tours* aufbrachen und auf diese Weise die ästhetischen Potenziale etwa des englischen Wetters entdeckten. Die Karikatur hat das aufgegriffen und im Verlauf des 19. Jahrhunderts schlechtes Wetter, insbesondere Regen, zu einem großen Thema erhoben. Thomas Rowlandsons Aquatinta-Radierung von 1799 mit dem *travelling artist* ist ein frühes Beispiel (Abb. 3). Es zeigt einen Künstler, der in Wales, wo die Bewohner – wie es hieß – mit Schwimmhäuten geboren würden, auf der Suche nach dem pittoresken Motiv unterwegs ist. Doch wie in vormodernen Sintflutdarstellungen lässt Rowlandson in seiner Karikatur den vom Wind getriebenen Regen genau dort enden, wo die Figuration beginnt, sodass jede Überlagerung, die erst den atmosphärischen Raum entstehen lässt, vermieden wird.

Diese traditionelle Bildformel des Regens kollidierte mit den Darstellungsinteressen der zeitgenössischen Landschaftsmaler an den atmosphärischen Verhältnissen und lässt das Naturstudium vor Ort absurd erscheinen. Denn in der Malerei hatte der Regen, den Ruskin einerseits als »Engel des Meeres«, andererseits als »Boten des Himmels« (Ruskin 1904: XIV) bezeichnete, die Gesamtatmosphäre des Bildes zu bestimmen, nicht nur einen abgegrenzten Bereich zu bewässern. Es ging um die Interaktion aller Landschaftselemente, um das aus den Wolken herabfallende, wie das durch Wärme wieder

3 Die »romantische Tradition« lässt sich, vor allem in Bezug auf die Himmelsfarben, weiter zurückverfolgen.

emporsteigende und sich zu Nebel und Wolken verdichtende Wasser. Regen in einem solchen dynamischen Kreislauf war verantwortlich für die »humid atmosphere«, die zur Signatur der englischen Landschaft wurde. Als Medium zwischen dem Auge des Betrachters und dem Darstellungsgegenstand beeinflusste sie die Wahrnehmung. John Constables heute berühmten Wolkenstudien mit den rückseitig vermerkten Tages- und Jahreszeiten, den Windverhältnissen und Wolkenbildungen, waren daher auch lediglich Mittel zum Zweck. Constables Malerei verkörpert zwar wie keine andere das empirische, künstlerische wie das theoretische, wissenschaftliche Studium der Natur (vgl. Thornes 1999: 51-92), doch was der Künstler in seinen Gemälden umsetzte, war nicht nur eine überzeugende Darstellung von Cirrus- oder Cumuluswolken. Ziel war vielmehr die »atmosphärische Belebung«, das, was man den »Atem der Natur« nennen mag.

Constable, der sich ausschließlich der heimischen Landschaft Südenglands widmete, war es durchaus ein Anliegen, »the aquatic character« und die »characteristic humidity« des englischen Klimas hautnah zu vermitteln, worüber viele Kritiker witzelten (Ivy 1991: 95, 122). Seine Gemälde, so etwa die »Cottage mit Regenbogen« aus der Zeit um 1830 (Abb. 4), sind Ausdruck einer regnerischen Gesamtatmosphäre. Alle Bereiche, vom Himmel bis zu den Pflanzen der Erde, sind davon betroffen, was durch die oberste Schicht der unregelmäßig aufgetragenen Spachtelhiebe erhabener weißer Farbe erzielt wird.

Den dadurch erzeugten lebendigen Eindruck der Bilder beschrieben zeitgenössische Rezensenten immer wieder als somatische Qualität und charakterisierten die Gemälde als regnerisch, feucht, nasskalt und damit als »typisch englisch« (vgl. Ivy 1991: 86, 92, 94, 95, 141, 147). Die von Heinrich Füssli, dem Präsidenten der Royal Academy überlieferte Anekdote, er habe anlässlich der Ausstellung von Constables Gemälden in der Akademie seinem Diener zugerufen: »John, bring mir meinen Regenschirm – ich will mir Meister Constables Bilder ansehen« (Ivy 1991: 141) ist daher nicht bloß ein naiver Scherz, sondern zielt auf diese somatische Qualität. Mit der neuen englischen Malerei wurde das feuchte Klima zum Schöpfer eines eigenen Landschaftsgenres.

Am Ausdruck der permanenten Veränderlichkeit der Atmosphäre arbeitete auch Constables Antipode, William Turner, zeitlebens. Er notierte schon früh: »In our variable climate [...] all the seasons are recognizable in one day« (Turner Ms). Zudem hätten ihn die klimatischen Besonderheiten Englands gelehrt, dass »all the vapoury turbulence involves the face of things« (Wilton 1979: 107). Die Turbulenzen der Atmosphäre, der Luft und des Wassers, ihre Kräfte und Energien, also auch das, was sich dem Auge entzieht, im Bild anschaulich werden zu lassen, galt Turners unermüdliches Interesse.

Constable dagegen beanspruchte in seiner »English Landscape Scenery« die »natural history [...] of the skies« (Constable 1970: 14) darzustellen. Die Himmelskonstellationen sind in diesem Verständnis so unwiederholbar wie Ereignisse der nationalen und regionalen Geschichte. Constable bot sich als ihr Chronist an, der gleichwohl Abstrakta aus den Beobachtungen herausdestillierte und der etwas anderes anzubieten hatte als die Messungen und Tabellen der wissenschaftlichen Wetterforscher. In einer seiner Vorlesungen postulierte er, die Malerei als einen eigenen, gleichwertigen Erkenntnismodus mit Experimentalcharakter anzusehen, der in der Lage sei, einen Beitrag zum Wissen von der Natur zu leisten: »Why, then, should not landscape painting be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are the experiments?« (Leslie 1980:

323). Mit der Zugehörigkeit zur Naturphilosophie (vgl. Böhme 1992: 29f.) erhob Constable den Anspruch, seine Bilder seien mehr als nur Darstellungen exakter Naturbeobachtungen. Vielmehr dienten ihm die Naturstudien lediglich als Mittel zur Reflexion der Zusammenhänge der Natur, wie er sie in seinen großformatigen Gemälden thematisierte (vgl. Lambert 2005: Kap. 3).

Doch zurück zu Turner und seiner Arbeit an der »vapoury turbulence« und den atmosphärischen Veränderungen. Wie in dem 1834 datierten Aquarell von Llanthony Abbey bildet der Regen eine räumlich fluktuierende Schicht zwischen Objekt und Betrachter. Turner intensivierte gewissermaßen die Luft durch die Licht reflektierenden Wassertröpfchen, sodass je nach Wolkenkonstellation und Lichteinfall Bahnen unterschiedlicher Helligkeiten und Farbigkeit entstehen. Indem die Farben als veränderliche Erscheinungen des Lichts, nicht als Eigenschaften der Dinge, auftreten, erzeugen sie in ihren Brechungen und unendlichen Reflexionen einen atmosphärischen Raum von pulsierender Lebendigkeit. Das Neuartige an dieser Auffassung eines atmosphärischen Bildraums wird gegenüber dem Aquarell mit demselben Motiv deutlich, das nach Turners Walesreise von 1794 entstanden war. Das frühe Aquarell steht noch in der Tradition der Sturmdarstellungen des 18. Jahrhunderts mit den vom Wind gepeitschten Bäumen und Wolken, in denen die Landschaftselemente farblich und stofflich separiert bleiben. Das späte Aquarell, dem keine neuerlichen Studien vor Ort zugrunde liegen, ordnet alles, selbst die pittoreske Ruine der Abtei – also die Sehenswürdigkeit, die die Gegend erst bildwürdig macht – der feuchten Luft und dem Regen als Ausdruck des englischen Klimas unter. Nach derartigen Undeutlichkeiten befragt, vertrat Turner selbstbewusst: »[A]tmosphere is my style« (Gage 1975: 450).

Die Industrielandschaft: Feuer und Rauch

Derart sensibilisiert für das englische Wetter und die atmosphärischen Erscheinungen, konnten Turner und die zeitgenössischen *travelling artists* auch die industriebedingten Veränderungen, für welche die Dampfmaschine als Symbol figurierte, nicht entgehen. Das belegt eindrücklich die wohl ungewöhnlichste Regenlandschaft der Kunstgeschichte, Turners *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* von 1844, ein Bild, das schon im Titel den Dampf an die Maschine bindet. Derart formlose Faktoren wie Regen, Dampf und Geschwindigkeit visuell zu vergegenwärtigen demonstriert Turners Interesse, die Turbulenzen des Wetters mit den atmosphärischen Potenzialen des neuen Zeitalters zu verbinden (vgl. Wagner 2011: 90-97). Die Dampfwolken, deren künstliche Erzeugung aus Feuer und Wasser durch unvermischte Farben auf dem Dampfkessel der Lokomotive demonstrativ vorgeführt wird, vermischen sich mit dem Regen und dem Sonnenlicht, während die aus dem Fluchtpunkt kommende Eisenbahn die vom Wind diagonal ins Bild getriebenen Regenbahnen souverän durchschneidet.

Dass die Dampfkraft nun auch im Kräftehaushalt der Natur mitspielte (vgl. Serres 1992) und die gesamte Atmosphäre beeinflusste, zeigt sich auch in Turners zahlreichen Seestücken mit Dampfschiffen (Abb. 5). In ihnen signalisiert häufig die Wirbelstruktur die dynamische Durchdringung aller Bildelemente. Eines der Seesturmbilder hielt

Ruskin »für eine der großartigsten Offenbarungen der Bewegung des Nebels und des Lichts auf dem Meer, das jemals auf die Leinwand gebracht wurde« und für eine überzeugende Umsetzung von »Energie, Geschwindigkeit, Weite und Tollheit auf See. Sie werden verstehen, daß keine Unterscheidung bleibt zwischen Meer und Luft; [...] daß der Himmel ganz aus Gischt besteht und der Ozean aus Wolken« (Ruskin 1843: 382). Allerdings übersah der industriekritische Ruskin in seiner anschaulichen Beschreibung das eigentliche Sujet des Bildes: Die Konfrontation natürlicher und artifiziieller Kräfte, die Turner explizit im Bildtitel benannte und die er als Zentrum der Wirbelstruktur auswies: »Schneesturm – Dampfschiff vor einer Hafenmündung«.

Im Unterschied zu Dampf enthält Rauch nicht nur Flüssigkeit, sondern auch Partikel von Festkörpern, die aus einem Verbrennungsprozess stammen. Rauch kann menschliche Behausungen und auf diese Weise die Besiedlung einer Landschaft anzeigen, wie in zahllosen Landschaftsgemälden unterschiedlicher Epochen und Gebiete. Er kann aber auch Dimensionen annehmen, die die Gesamtatmosphäre einer Gegend betreffen und die Sonne verdunkeln. In vormodernen Zeiten signalisierten derartige Veränderungen etwa eine verheerende Feuersbrunst oder gar einen Vulkanausbruch. Den Rauchwolken der Industrialisierung, die Ruskin als Symptome einer Veränderung des Klimas und der Profanisierung des Himmels verstand – die auch die Voraussetzungen von Eisenbahn und Dampfschiff waren – widmeten sich in erster Linie englische Künstler in bemerkenswerten Arbeiten bereits in der Zeit um 1800.

Unabhängig von bestimmten Aufträgen seitens der Unternehmer entstanden zahlreiche Arbeiten, die den dramatischen Veränderungen in den Industrieregionen, insbesondere in den Midlands und in Südwales, Ausdruck zu verleihen suchten. Während in den Auftragsarbeiten vor allem die baulichen Anlagen und technischen Besonderheiten des jeweiligen Industrierwerkes detailliert hervorgehoben wurden, stellten die unabhängig entstandenen Arbeiten die durch Feuer und Rauch verursachten Effekte, d.h. die atmosphärischen Erscheinungen der Landschaft in den Vordergrund.

Sie demonstrieren die radikalen Auswirkungen der frühen Eisenwerke und Kupferhütten auf die umgebende Landschaft. Braungelbe, aschgraue oder rötliche Rauchschwaden bestimmen in diesen Arbeiten den gesamten Bildausschnitt, sie verhindern eine klare Sicht auf die technischen Einzelheiten der Anlagen, verschleiern topographische Besonderheiten ebenso wie den Himmel und verleihen der Landschaft eine gespenstische Atmosphäre. So ist z.B. in Henry Gastineaus Aquarell der Eisenwerke von Nant-y-Glo in Südwales (Abb. 6), das in den 1820er Jahren entstand (vgl. Wagner 1979), die gesamte Szene gegenstandsübergreifend von einer monochrom rötlich-braunen Farbigkeit bestimmt. In der geradezu melancholischen Industrietotale erscheint ein einzelner Mensch so verloren wie Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*. Doch nicht die unendliche Einsamkeit in einer gewaltigen Natur droht ihn zu verschlingen, sondern der opake Rauch und der feurige Widerschein zeitgenössischer Eisenwerke zwischen Abrauhalden und Koksbergen (vgl. Wagner 1979: 97f.; Beneke/Ottomeyer 2002: 185). Gastineau verlieh damit einem von Reisenden vielfach beschriebenen Eindruck visuelle Gestalt. Besucher sahen sich angesichts derartiger Veränderungen in Dantes Inferno oder an den Krater eines Vulkans versetzt und berichteten, in den Regionen der Schwerindustrie seien Tag und Nacht, Sonne und Mond nicht mehr zu unterscheiden. Des

Nachts erhelle die Feuersglut der Hochöfen und brennenden Koksberge die Gegend, am Tag verhülle der Rauch die Sonne.

Auch die Auswirkungen giftiger Dämpfe und toxischen Abfalls auf die Vegetation gehörten zu den in Wort und Bild verhandelten Veränderungen. Richard Ayton bezeichnete in der 1814 publizierte *Voyage Round Great Britain* die abgeholzten, aufgegrabenen und mit Schlackehalden durchzogenen Gebiete als eine neue »wilderness« (Ayton/Daniell 1814: 14), aber eine durch giftige Schwefeldämpfe und andere Abgase völlig unfruchtbare Wildnis. In zahlreichen Reiseberichten ist von der Vernichtung der Vegetation und von Wäldern und Wiesen »completely destroyed by the noxious effluvia from the copper houses« (Wood 1813: 92) die Rede. Während manche in den Industrie-Regionen den Riesen »Proletariat« heranwachsen sahen, fürchteten andere die Erkrankung oder gar Degeneration der dort lebenden und arbeitenden Menschen.

In Paul Sandby Munns Ansichten von Coalbrookdale, der sogenannten Wiege der Industriellen Revolution, die 1806 in London ausgestellt waren (Abb. 7), dominieren weiße Glut und graubraune Rauchwolken, die weder einen Horizont, noch lebendige Vegetation erkennen lassen. In einem weiteren Blatt bestimmt der weiße Rauch gigantischer Kalköfen die Szene. Weißer, schwarzer oder vom Widerschein des Feuers roter Rauch verwischen die Konturen der Gegenstandswelt zugunsten einer Gesamtatmosphäre, deren Hitze Zeitgenossen zu spüren glaubten.

Der ästhetische Reiz derartiger, meist als Aquarell ausgeführter Arbeiten lag in den als erhaben erlebten und bis dahin unvorstellbaren Ausmaßen der Transformation der Landschaft. Die im Bildausschnitt kondensierte Industrietotale erschien zeitgenössischen Betrachtern als Beleg für eine menschengemachte Natur, die viele als so überwältigend empfanden wie eine Naturkatastrophe. Die »zweite Natur« wurde zum »Technisch-Erhabenen« (Bartels 1989: 295-316). Das Entsetzen über die Naturzerstörung einerseits, die Faszination der Wunder der industriellen Produktion andererseits, hielten sich in der zeitgenössischen Rezeption der Industrie-Regionen wie ihrer Bilder die Waage, wie zahlreiche der frühen Reisebeschreibungen ebenso wie Ausstellungsbesprechungen belegen. »Volumes of smoke discolouring nature and robbing the trees of their beauty« (Warner 1802, Bd. 2: 186) standen enthusiastischen Beschreibungen über die Werkstätten der »modernen Zyklopen« (wie Adolph Menzels berühmtes *Eisenwalzwerk* auch betitelt war) gegenüber. Diese Ambivalenz von Schrecken und Faszination hielt sich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Selbst der sozial engagierte Schriftsteller Thomas Carlyle konnte sich der Faszination dieser neuen Landschaften nicht entziehen und schrieb, die Industriemetropole Manchester mit ihren zahllosen rauchenden Schloten sei so »sublime as a Niagara, or more so« (Carlyle 2010: 182).

Mit einer vergleichbaren Faszination widmete sich William Turner nicht allein den als Triumph des neuen Zeitalters gefeierten Eisenbahnen und Dampfschiffen, sondern auch den landschaftlichen Transformationen und atmosphärischen Veränderungen. Im Zentrum seiner Malerei steht nicht der Naturverlust, sondern die Dynamik des Industriezeitalters. Angesichts dessen meinte Ruskin, der von ihm verehrte Maler habe »keine Geduld mit seinen vulgären Sujets« gehabt und sie einfach »mit heftigen Hieben und oft grobschlächtiger, roher Farbe hingeworfen« (Ruskin 1878: 33; Übers. M.W.). Ruskin verband also überzeugend das Sujet mit dem Malstil und zog daraus den Schluss,

dass Turner das moderne, industrialisierte England nicht mit tradierten Verfahren der Malerei habe darstellen können. Als Ruskin seine eigene Sammlung von Arbeiten des Künstlers systematisch gruppierte und verzeichnete, ordnete er das 1832 datierte Aquarell von Dudley im Black Country (Abb. 8) in eine Abteilung, die er mit *Realität. Das beunruhigte England* betitelte. Ruskin charakterisierte Turners Aquarell im Rückblick »als eine der ersten Äußerungen seiner [Turners] vollständigen Einsicht, was aus England werden sollte« (Ruskin 1878: 34). Ein Jahr nach Turners Darstellung, 1826, hatte der preußische Architekt Karl Friedrich Schinkel Dudleys Eisenwerke als erhabenen Eindruck erlebt und auf seiner Englandreise im Tagebuch notiert: »Grandioser Anblick von Tausenden Obelisken, welche rauchen« (Schinkel 1967: 115). Als Folie des neuen Zeitalters erscheint in Turners Aquarell die Vergangenheit in Gestalt der Ruinen des Burgbergs. Diesen Repräsentanten der Feudalzeit stellte Turner die bizarren Formen flammender Hochöfen, vierteiliger Maschinenhäuser und rauchender Schornsteine gegenüber. Während Himmel, Burgberg und Kirchturm in einer opaken, graublauen Zone zusammengefasst sind, vibriert die untere Bildzone, die vom Kanal mit seinen Lastkähnen aus dargestellt ist, von der Hitze des orangeroten Widerscheins der Hochöfen geradezu. Turners Aquarell lässt keinen Zweifel daran, dass die Industrie der Akteur ist, der alles transformiert und dem die Zukunft gehört.

Die weitere Entwicklung mag ein in die 1830er Jahre zu datierendes, möglicherweise nicht vollendetes Gemälde der *Themse oberhalb von Waterloo Bridge* (Abb. 9) andeuten, in dem Turner nicht die Industrieregionen der englischen Provinz, sondern die Metropole als eine rauchverhangene Industrielandschaft zeigt. Der helle Rauch von Fabriken und Feuern am südlichen Themseufer und der in dunklen Wolken emporsteigende Rauch von Dampfschiffen auf der gegenüberliegenden Flussseite verursachen eine opake Atmosphäre, aus der sich die Geschäftigkeit anzeigenden Uferzonen nur undeutlich abzeichnen. Selbst die Themsebrücke im Mittelgrund ist nur als vager Schatten zu erkennen. Stattdessen treibt das Licht der unsichtbaren Sonne, das als unfokussierte Aufhellung des bewegten, bleigrauen Himmels in Erscheinung tritt, die Farben der Rauchwolken und des Dampfes hervor, die matt im schmutzigen Fluss reflektieren. In Bildern von einem derartigen Abstraktionsniveau ging es nicht mehr um erstaunliche Veränderungen an bestimmten Orten in der fernen Provinz, sondern um Symptome einer sich grundlegend verändernden Natur.

Opake Rauchwolken, die monatelang die Sonne verdunkelten, waren Anzeichen klimatischer Veränderungen, die John Ruskin als Pestwolke des 19. Jahrhunderts bezeichnete. Registrierten Landschaftsmaler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch seismographisch die Auswirkungen der Industrialisierung als interessantes atmosphärisches Phänomen, so befürchtete Ruskin im ausgehenden Jahrhundert, dass in Zukunft keine Landschaftsbilder mehr gemalt werden könnten. Tatsächlich übernahmen es im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend die Printmedien mit dem dokumentarischen Anspruch graphischer Illustrationen (Abb. 10) und mit ihren Karikaturen, Bilder von den grundstürzenden Auswirkungen der Industrie auf die Landschaft und das Klima zu vermitteln.

Dieser Beitrag hat ein peer review-Verfahren mit double-blind-Standard durchlaufen.

Literatur

- AYTON, Richard/DANIELL, William (1814): *Voyage Round Great Britain, undertaken in the year 1813*, London: Longman.
- BADT, Kurt (1960): *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin: de Gruyter.
- BARTELS, Klaus (1989): »Über das Technisch-Erhabene«. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hg. v. Christine Pries, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 295-316.
- BENEKE, Sabine/OTTOMEYER, Hans (Hg.) (2002): *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Berlin: Deutsches Historisches Museum.
- BÖHME, Gernot: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.
- BRIMBLECOMBE, Peter (1987): *The Big Smoke. A History of Air Pollution in London since Medieval Times*, London, New York: Methuen.
- BUSCH, Werner (2009): »Constables Himmel – Objektivität und Subjektivität in eins?«. In: *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, hg. v. Alessandro Nova/Tanja Michalsky, Venedig: Marsilio, 231-246.
- CARLYLE, Thomas (2010): »Chartism«. In: *Works Vol. 29. Critical and Miscellaneous Essays IV*, hg. v. Henry Duff Traill, Cambridge: Cambridge University Press, 118-204.
- CONSTABLE, John (1970): »John Constable's Discourses«. In: *John Constable's Correspondence*, Bd. 7, hg. v. R.B. Beckett, Ipswich: The Boydell Press.
- GAGE, John (1975): »The Distinctness of Turner«. In: *Journal of the Royal Society of Arts*, July, 448-458.
- HERDER, Johann Gottfried (2002 [1784-1791]): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Text. Werke Bd III/1*, hg. v. Wolfgang Proß, München, Wien: Hanser.
- HOWARD, Luke (1833): *The Climate of London deduced from meteorological observations made in the metropolis and at various places around it*, 2. Aufl., London: Harvey and Darton.
- IVY, Judy Crosby (1991): *Constable and his Critics, 1802-1837*, Woodbridge: The Boydell Press.
- KEMP, Wolfgang (1983): *John Ruskin. Leben und Werk*, München, Wien: Hanser.
- LAMBERT, Ray (2005): *John Constable and the Theory of Landscape Painting*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LESLIE, C.R. (1980): *Memoirs of the Life of John Constable*, 2. Aufl., Oxford: Phaidon.
- MACHO, Thomas (2014): »Klima der Zukunft«. In: *KlimaKunstKultur*, hg. v. Johannes Ebert/Andrea Zell, Göttingen: Steidl.
- NOVA, Alessandro/MICHALSKY, Tanja (Hg.) (2009): *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, Venedig: Marsilio.
- ROSENBLUM, Robert (1975): *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York u.a.: Harper & Row.
- RUSKIN, John (1843): *Modern Painters*, Bd. 1, London: Smith Elder.
- RUSKIN, John (1878): *Notes by Mr. Ruskin on his Drawings by the late J.M.W. Turner, R.A. Exhibited at the Fine Art Society's Galleries*, London: Elzevir Press.
- RUSKIN, John (1902): *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung. Bd. 11-12: Moderne Maler, Bd. 1-2*, Leipzig, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ruskin1902bd11_12 (29.09.15).

- RUSKIN, John (1903): *The Complete Works of John Ruskin, Vol. III: Modern Painters: Vol. I*, hg. v. E.T. Cook/Alexander Wedderburn, London: Allen u.a., <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html> (29.09.2015).
- RUSKIN, John (1904): *Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, Bd. 15: Moderne Maler: Bd. 5*, übers. v. W. Schoelermann, Leipzig: Diederichs, <http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/ruskin1904bd15> (29.09.15).
- RUSKIN, John (1908 [1884]): »The Storm Cloud of the 19th Century«. In: John Ruskin: *The Complete Works of John Ruskin, Vol. XXXIV*, hg. v. E.T. Cook/Alexander Wedderburn, London: Allen u.a., <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html> (29.09.2015), 9-80.
- SCHINKEL, Karl Friedrich (1967): *Aus Tagebüchern und Briefen*, München u.a.: F.A. Herbig.
- SERRES, Michel (1992): »Turner übersetzt Carnot«. In: Michel Serres: *Über Malerei. Vermeer-La Tour-Turner*, Berlin: Merve, 89-109.
- SPIELMANN, Heinz/Westheider, Ortrud (Hg.) (2004): *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Bucerius Kunst Forum Hamburg, München: Hirmer.
- STÜCKELBERGER, Johannes (2010): *Wolkenbilder: Deutungen des Himmels in der Moderne*, München u.a.: Fink.
- THORNES, John E. (1999): *John Constable's Skies*, Birmingham: University of Birmingham Press.
- TURNER, William (MS): London, Tate Gall., Turner Bequest, Add. Ms 46151CC.
- WAGNER, Monika (1979): *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik, 1770-1830*, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- WAGNER, Monika (2011): *William Turner*, München: Beck.
- WAGNER, Monika (2016): »Landschaft im Regen. Potenziale schlechten Wetters in der bildenden Kunst«. In: *Wind und Wetter. Kultur-Wissen-Ästhetik*, hg. v. Georg Braungart/Urs Büttner, Paderborn: Fink (im Druck).
- WARNER, Richard (1802): *A Tour through the Northern Counties of England, and the Borders of Scotland*, 2 Bde., London: Robinson.
- WILTON, Andrew (1979): *The Life and Work of J.M.W. Turner*, London: Academy Editions.
- WOOD, John George (1813): *The Principal Rivers of Wales Illustrated*, Bd. 1, London: J.G. Wood.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: John Ruskin, Sonnenuntergang hinter dem Rauch von London, von Hearne Hill, Wasserfarbe, 1876, The Ruskin Museum, Coniston. Agentur: Bridgeman Berlin.
- Abb. 2: Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft im Morgenlicht, Öl/Lwd., 1642, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Foto: Jörg P. Anders.
- Abb. 3: Thomas Rowlandson, Ein Künstler unterwegs in Wales, Radierung, Aquatinta, 1799, Victoria and Albert Museum, London.
- Abb. 4: John Constable, Cottage at East Borgholt, Öl/Lwd., 1836, ©National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery.
- Abb. 5: William Turner, Schneesturm – Dampfschiff vor einer Hafeneinfahrt, Öl/Lwd., 1842, ©Tate, London 2016.

Abb. 6: Henry Gastineau, Eisenwerke in Nant-y-Glo, Aquarell, vor 1830, Amgueddfa Gemedlaethol Cymru, National Museum of Wales.

Abb. 7: Paul Sandby Munn, Bedlam Furnace, Shropshire, Aquarell, 1803, ©Tate, London 2016.

Abb. 8: William Turner, Dudley, Worcestershire, Aquarell, um 1832, ©National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery.

Abb. 9: William Turner, Die Themse oberhalb von Waterloo Bridge, Öl/Lwd., um 1830/35, ©Tate, London.

Abb. 10: Industrielandschaft bei Wolverhampton, Holzstich, *London Illustrated News*, 08.12.1866.



Abb. 1: John Ruskin, Sonnenuntergang hinter dem Rauch von London, von Hearne Hill, Wasserfarbe, 1876



Abb. 2: Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft im Morgenlicht, Öl/Lwd., 1642



Abb. 3: Thomas Rowlandson, Ein Künstler unterwegs in Wales, Radierung, Aquatinta, 1799



Abb. 4: John Constable, Cottage at East Borgholt, Öl/Lwd., 1836



Abb. 5: William Turner, Schneesturm – Dampfschiff vor einer Hafeneinfahrt, Öl/Lwd., 1842



Abb. 6: Henry Gastineau, Eisenwerke in Nant-y-Glo, Aquarell, vor 1830



Abb. 7: Paul Sandby Munn, Bedlam Furnace, Shropshire, Aquarell, 1803



Abb. 8: William M. Turner, Dudley, Worcestershire, Aquarell, um 1832



Abb. 9: William Turner, Die Themse oberhalb von Waterloo Bridge, Öl/Lwd., um 1830/35



Abb. 10: Industrielandschaft bei Wolverhampton, Holzstich, *London Illustrated News*, 08.12.1866