Zeitschrift: Ferrum : Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG

Herausgeber: Eisenbibliothek

Band: 61 (1989)

Artikel: Technik und Industrie als Thema der Bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Ikonographie des 19. Jahrhunderts

Autor: Bertsch, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-378238

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Technik und Industrie als Thema der Bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Ikonographie des 19. Jahrhunderts

Univ. Doz. Dr. Christoph Bertsch
Institut für Kunstgeschichte
der Universität
am Innrain 52
A-6020 Innsbruck

Darstellungen im Zusammenhang mit der Industrialisierung und technischen Entwicklung im 19. Jahrhundert zeigen äusserst vielschichtige Aspekte, die zu behandelnden Objekte erstrecken sich von Gemälden erstrangiger Künstlerpersönlichkeiten bis hin zur täglich verwendeten anonymen Gebrauchsgraphik. Das vorhandene Material bringt es mit sich, dass die Objekte eine stark unterschiedliche künstlerische Qualität aufweisen. Allen Darstellungen gemeinsam ist die Abhängigkeit von historisierenden Strömungen, sowohl in ikonographischer wie formaler Hinsicht. Im folgenden werden einige der wichtigsten Aspekte der Industrie- und Technikdarstellung, ausgehend von Neureuthers Bild der «Maschinenfabrik Klett & Co», näher erörtert.

Am 2. Juni 1841 sucht Johann Friedrich Klett beim Nürnberger Magistrat um den Bau einer Maschinenfabrik samt Eisengiesserei an.[1] Er wolle, so in seinem Ansuchen, einem längst gefühlten Mangel an Maschinen abhelfen und hoffe, so schreibt er weiter, nicht nur nicht gestört und aufgehalten zu werden, sondern auf alle mögliche Weise gefördert und unterstützt. Die Errichtung dieser Fabrik bringt den Widerstand zweier Personengruppen mit sich, der als charakteristisch für die erste Phase der Industrialisierung bezeichnet werden kann. Der Adel, welcher um die Störung seines Lebensstils fürchtet, welcher glaubt, durch Lärm und üblen Geruch belästigt zu werden, wehrt sich ebenso wie die Handwerker und Heimarbeiter, welche in einer industriellen Produktion die Gefährdung ihrer Existenz sehen.

Der Magistrat lehnt die Einsprüche ab, und wir lernen in den ersten Jahren der Klettschen Maschinenfabrik zwei Persönlichkeiten kennen, welche das gesellschaftliche Gegenstück zu Adel und Heimarbeiter bilden. Es ist dies Theodor Cramer-Klett, welcher den Typus des aufgeklärten, kaufmännisch orientierten Unternehmers darstellt, der bereits mit 29 Jahren die grössten Hindernisse für die Entwicklung der Industrie in der Bürokratie, der Zensur und dem Priestertum sieht. Dem späteren Freiherrn Cramer-Klett zur Seite steht Johann Ludwig Werder, Werkmeister und leitender Ingenieur, der den gesellschaftlichen Aufstieg hochqualifizierter Techniker im 19. Jahrhundert verkörpert.

1858, weniger als zwanzig Jahre nach der Gründung des Unternehmens, gibt Cramer-Klett an Eugen Napoleon Neureuther den Auftrag, das Unternehmen im Bild festzuhalten, das Ergebnis ist ein Schlüsselbild der Industriedarstellung zur Mitte des 19. Jahrhunderts, welches es uns ermöglicht, die wichtigsten ikonographischen Komponenten zu erörtern.[2] Diese Industrieallegorie (Bild 1) wird von einem architektonischen Gerüst beherrscht, die Innenräume der einzelnen Raumkompartimente öffnen sich zum Betrachter hin und geben einen Einblick in die Produktionsprozesse. Eine grosse Freitreppe, welche bis zum ersten Geschoss reicht, bildet die vordere Raumzone, ihre Stirnseite ist mit einem Relief geschmückt, welches die Dampfkraft in Form eines sechsarmigen Riesen darstellt. Auf der obersten Stufe, in der Mittelachse der Gesamtkomposition, finden wir zwei Frauengestalten als Allegorie der Physik und Mathematik, zwischen sich einen kleinen Genius, den lenkenden Verstand des Unternehmens verkörpernd. Auf den Treppen sitzen die leitenden Ingenieure des Unternehmens mit Plänen und Messwerkzeugen. Im Kellergeschoss befindet sich die Dampfmaschine, das Zentrum der Energieproduktion, die Wurzel aller technischen und maschinellen Arbeit, auf welcher alle Tätigkeiten aufbauen. Im Erdgeschoss die primären industriellen Fertigungen wie Eisengiesserei, Schmiede, Tischlerei und Sattlerei zur Herstellung von Personen- und Güterwagen, gefolgt im

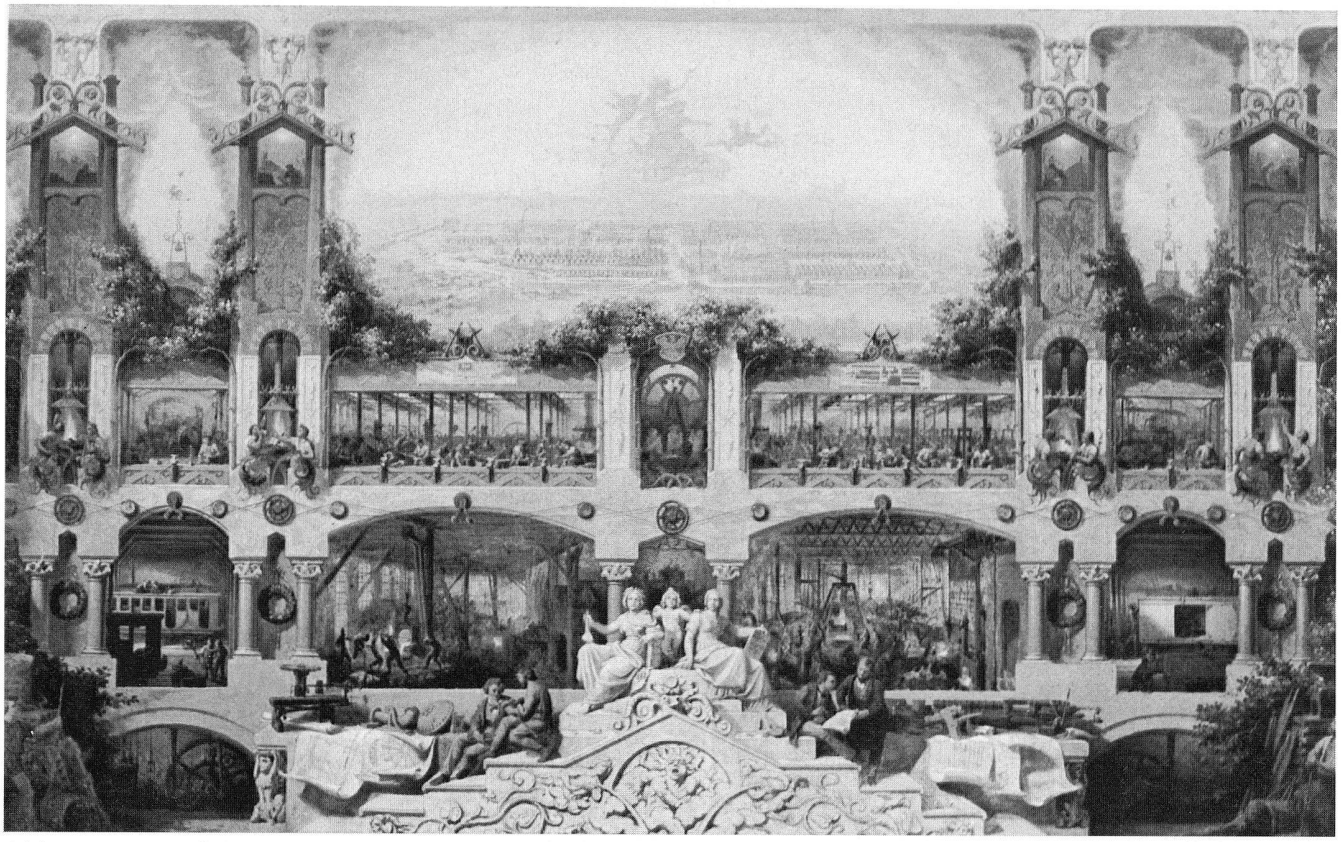


Bild 1: Eugen Napoleon Neureuther, Maschinenfabrik Klett & Co. Öl/Lw, Nürnberg, MAN Archiv.

ersten Stock von den mechanischen Werkstätten der Klettschen Maschinenfabrik mit fräsenden, feilenden und bohrenden Arbeitern, welche Maschinen herstellen. Darüber erscheint gleichsam als Synthese dieses arbeitsteiligen Produktionsprozesses eine Fabrikvedute, ausserhalb des historischen Zentrums von Nürnberg gelegen, welches am Horizont mit seinen Denkmälern erscheint. Diese Gesamtdarstellung wird gerahmt von den Sinnbildern eines alles regulierenden natürlichen Zeitbegriffs mit einem Regenbogen, welcher den Morgen mit einem krähenden Hahn und den Abend mit einem Halbmond verbindet. Rauch und Naturschauspiel durchdringen sich gegenseitig, werden zur Schmuckform. In der Mittelachse über der Fabrikdarstellung befindet sich ein geflügelter Wagen mit den Gestalten der Industrie, des Verkehrs und des Handels, allesamt Allegorien, welche den technischen Fortschritt verkörpern. Auf gleicher Höhe befinden sich in den Schornsteinen kleine Dachkammern, die die kaufmännischen Organisatoren und die Leiter des Unternehmens aufnehmen. Bücher und Akten verdeutlichen deren Tätigkeit. Hier wird der unternehmerische Erfolg geplant, welcher bildnerisch dargestellt als Fries die Darstellung nach oben abschliesst. Wir sehen abwechselnd Gewerbemedaillen und die wichtigsten ausgeführten Aufträge wie der Glaspalast in München, der königliche Wintergarten in München, die Gitterbrücke bei Bamberg usw. Die gesamte Darstellung wird von einer Rosenhecke weitgehend umrahmt, eine Arabeske, welche dazu dient, eine Synthese von Natur und Industrie herzustellen, den Produktionsbetrieb wie natürlich gewachsen erscheinen zu lassen und Widersprüche formaler oder inhaltlicher Art zu versöhnen. Die Industrie und ihre Bauten, ja im Grunde die Arbeit selbst, soll hier ästhetisiert werden. Buddensieg[3] weist darauf hin, dass, was auch immer an allegorischen Darstellungen im Bild erscheinen mag, Konsequenz einer säkularisierten, nicht-christlichen Organisationsform des neuen Sozialgebildes Fabrik entspricht. Ludwig Feuerbach erklärt bereits 1842 das Christentum als negiert in der Wissenschaft und im Leben, in der Kunst und der Industrie, gründlich, rettungslos und unwiderruflich. Wir finden bei ihm in seiner «Notwendigkeit einer Reform der Philosophie» sogar eine mögliche Begründung für die räumliche Gliederung des Bildes von Neureuther.

«Mit der Verteilung an verschiedene Orte ... beginnt die organisierte Natur. Nur im Raume orientiert sich die Vernunft ... verschiedenes an verschiedene Orte zu stellen, räumlich zu scheiden was qualitativ verschieden, das ist die Bedingung jeder Ökonomie, selbst der geistigen.» Wir «unterordnen die Erscheinungen und Dinge der Natur einander im Verhältnis von Grund und Folge, Ursache und Wirkung, weil auch faktisch, sinnlich, gegenständlich, wörtlich, die Dinge in einem solchen Verhältnis zueinander stehen».[4]

Im folgenden werden die wichtigsten, mit Neureuther bereits kurz dargestellten inhaltlichen Besonderheiten der Darstellung von Industrie und Technik in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts anhand einiger ausgewählter Bildbeispiele konkretisiert. Es geht im besonderen um die Verwendung von Allegorien, um das Verhältnis von Industrie und Natur, die Bedeutung der Arabeske sowie um die figürlichen Darstellungen im Gesamtzusammenhang der Produktion.

I. Allegorische Darstellungen

Zwei Federzeichnungen von Wilhelm von Kaulbach, «Der Kampf der alten und neuen Zeit» und «Die Erzeugung des Dampfes», beide zwischen 1855 und 1859 entstanden, geben einen Einblick.[5] Im «Kampf der alten mit der neuen Zeit» (Bild 2) finden wir in der oberen Darstellung einen geflügelten Mann mit einem Drachenwagen, welcher die Mitgartschlange bändigt. Vor ihm die Andeutung eines Schornsteins, im Hintergrund ein Telegraphendraht mit einem geflügelten Wesen.

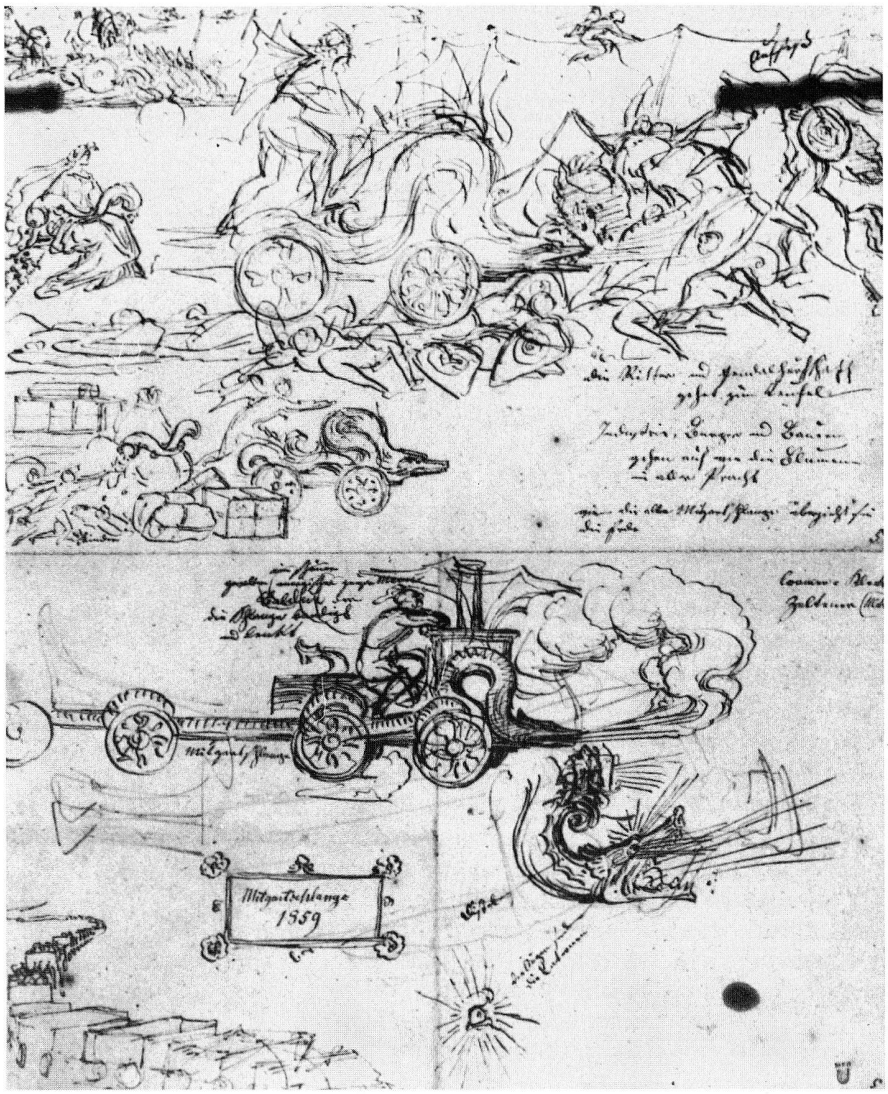


Bild 2: Wilhelm v. Kaulbach, Kampf der Alten und Neuen Zeit, Feder, um 1855, München, Staatl. Graphische Sammlungen.

Die Wiederholung des Drachenwagens in der unteren Bildhälfte zeigt uns, dass es sich dabei um eine Allegorie der Eisenbahn handelt, die Kaulbach unendlich lang, erdumspannend, eben wie die Mitgartschlange, zeigt. Die beigegebene Beschriftung gibt weitere Auskunft: «Die Ritter und Feudalherrschaft / gehen zum Teufel / Industrie, Bürgertum und Bauern / gehen auf wie die Blumen / in aller Pracht / wie die alte Mitgartschlange überzieht sie die Erde.» Eisenbahnen besiegen die mittelalterliche, feudalistisch geprägte Epoche, sie gelten für den Künstler als Repräsentanten für industriellen und technischen Fortschritt.

Bild 3: Wilhelm v. Kaulbach, Die Erzeugung des Dampfes, um 1859, Ort unbekannt.

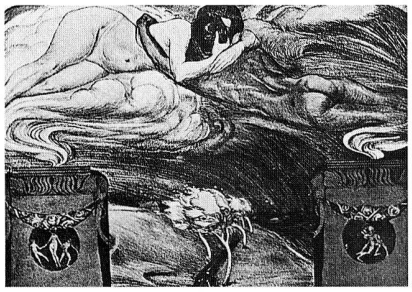


Bild 4: Ignatius Taschner, Elektrizität, um 1900.

Dass allegorische Darstellungen häufig abstrakte Phänomene wie die Dampfkraft oder die Elektrizität versinnbildlichen sollen, zeigt eine zweite Arbeit von Kaulbach, die «Erzeugung des Dampfes» betitelt (Bild 3). Vulkan, mit feuerzüngelndem Haar und Feuerzungen an den Fersen, erobert eine Nymphe, die Erzeugung des Dampfes wird wörtlich genommen, er wird in der rechten Bildhälfte in fliessendes Wasser verwandelt, während links im Bild die geballte und geflügelte Kraft als Antriebsenergie ein Rad auf Schienen bewegt, wohl stellvertretend für eine Lokomotive. Auch Ignatius Taschner mit seiner Darstellung «Elektrizität» (Bild 4), um 1900 entstanden, verweist auf die Sexualität als drastisches Gleichnis eines technischen Vorgangs. Über einer sturmzerwühlten Landschaft umarmen sich eine männliche und eine weibliche nackte Allegorie, es entsteht elektrischer Strom. Auch die Medaillons der Podeste versinnbildlichen die Vorstellung, dass polare Prinzipien in den Sphären aufeinanderstossen und ein Gewitter erzeugen. Diese Lichtsymbolik finden wir häufig auf Briefköpfen von Unternehmen, welche elektrische Geräte und Glühlampen herstellen oder verkaufen, sowie auf Plakaten, wobei Glühlampen, Strahlen- und Blitzbündel Verwendung finden, letzeres auf Jupiter verweisend und sich auf seine strafende Hand beziehend.

Die Kombination von tradierten allegorischen Darstellungen mit neuen für das 19. Jahrhundert charakteristischen Attributen zeigen uns Darstellungen auf Rechnungsformularen und dergleichen.[6] Die Rechnung der Firma «Julius Fischl, Wien 1884» gibt die Personifikationen von Handel und Industrie wieder, welche auf Podesten mit Gewerbemedaillen stehen. Der personifizierte Handel verbindet das herkömmliche Symbol des Zirkels mit einem Zahnrad als neuen Hinweis für industriellen Fortschritt, die Industrie zeigt neben Hammer mit Amboss im Hintergrund einen rauchenden Schornstein als Attribut für industriellen Fortschritt (Bild 5).

Bild 5: Rechnung Julius Fischl, Wien 1884, Litho, Privatbesitz (Ausschnitt).

Bild 6: Rechnung Joh. Nep. Teutsch, Bregenz 1856, Litho, Privatbesitz.

Reichhaltige allegorische Details beinhaltet der Briefkopf «Joh. Nep. Teutsch» Bregenz 1856 (Bild 6). Dieser auf den ersten Blick eher unscheinbare Briefkopf zeigt eine rechteckige Gewerbevignette, wir finden beiderseits des Schriftzuges eine Darstellung des Abladens von Segelschiffen sowie Füllhörner mit reichlichen Früchten als Allegorie auf den Tüchtigen, dem es nicht an Glück mangelt. Die Vignette wird gerahmt von Merkur und Minerva als Personifikationen von Handel und Industrie. Die Rechnung der «Steindruckerei Peter Wilhelm Kreeft», Wuppertal 1830 (Bild 7), zeigt uns wiederum Merkur und Minerva, welche zwei antike Kapitelle krönen, deren Säulenschäfte in praktischer Weise zur Eintragung von Zahlen eingerichtet sind. Merkur ist als leicht beschä-

Abb. 7: Rechnung Steindruckerei Peter Wilhelm Kreeft, Wuppertal 1830, Litho, Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Dortmund.

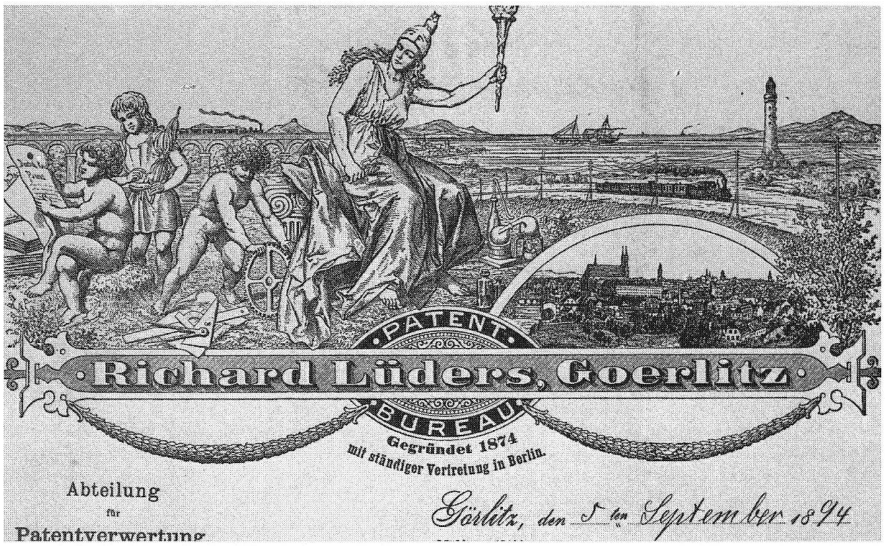


Bild 8: Rechnung Patent Bureau Richard Lüders, Goerlitz 1894, Litho, Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Dortmund.

digte Figur erkennbar, der Versuch also, ein direktes Zitat der Antike vorzutäuschen, und als solches bestimmt, die künstlerisch-traditionelle Gesinnung der Steindruckerei Kreeft zu bezeugen.

Ähnlich zu deuten ist das Rechnungsformular der Druckerei «Korff & Beyer», Wuppertal 1865, mit einer allegorischen Darstellung auf die Künste. Vier weibliche Gestalten, antikisch gekleidet, sind in ein schöpferisches Tun versunken, während im Hintergrund ein männlicher Akt posiert. Alle Möglichkeiten allegorischer Darstellungen des 19. Jahrhunderts auf Briefköpfen zeigt uns das «Patent-Bureau Richard Lüders», Goerlitz 1894 (Bild 8). Neben der Darstellung von Minerva mit der Eule am Helm, barfüssig und antikisch gewandet, in der Bildmitte auf einer Säule sitzend, befinden sich rechts von ihr zwei Knaben und ein Mädchen mit einem Reichspatent, Spinnrocken und einem gezahnten Rad. Im Hintergrund finden sich zwei Züge mit kräftig rauchenden Lokomotiven, Schiff und Leuchtturm. Eine Telegraphenleitung durchquert die Landschaft ebenso wie ein gewaltiger Eisenbahnviadukt, beides Errungenschaften des 19. Jahrhunderts.

II. Landschaftsgebundene Darstellungen und die Bedeutung der Arabeske

Landschaft und Natur gewinnen seit der Aufklärung immer mehr an Bedeutung, und es erscheint in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, wie der Künstler des 19. Jahrhunderts auf das Verhältnis von Industrieanlage und der sie umgebenden Natur reagiert, welche Funktion die Natur im Bild zu übernehmen hat. Im Zuge der immer stärker auftretenden Naturbegeisterung werden Begriffe wie Naturrecht, Naturgefühl und Naturphilosophie aktuell. Zwar wird es dem Menschen durch die Entwicklung der Wissenschaften und der Technik möglich, die Natur zu beherrschen, sie sich zunutze zu machen, aber es kommt gleichzeitig durch die Entstehung der Industriestädte sowie durch den arbeitsteiligen Produktionsprozess zu einem Identitätsverlust.[7] Dieser Identitätsverlust kann durch die Landschaftsmalerei hinterfragt werden. So erhalten Eisenhütten und Fabrikanlagen bereits kurz nach 1800 als Bestandteil der Landschaft vermehrt Bildwürdigkeit, sie werden gleichsam porträtiert. Generell kann mit Beate Ermacora[8] festgestellt werden, dass der überwiegende Teil der Industrieansichten bis weit über die Jahrhundertmitte die Fabriken in ihrer sie umgebenden Natur zeigt, wobei es sich vornehmlich um eine Art Überblickslandschaft mit einem leicht überhöhten Betrachtungspunkt handelt. Es geht um die Einbettung in die Landschaft; das Interesse am Arbeiter, an Arbeitsabläufen oder an der Technik ist zweitrangig.[9]

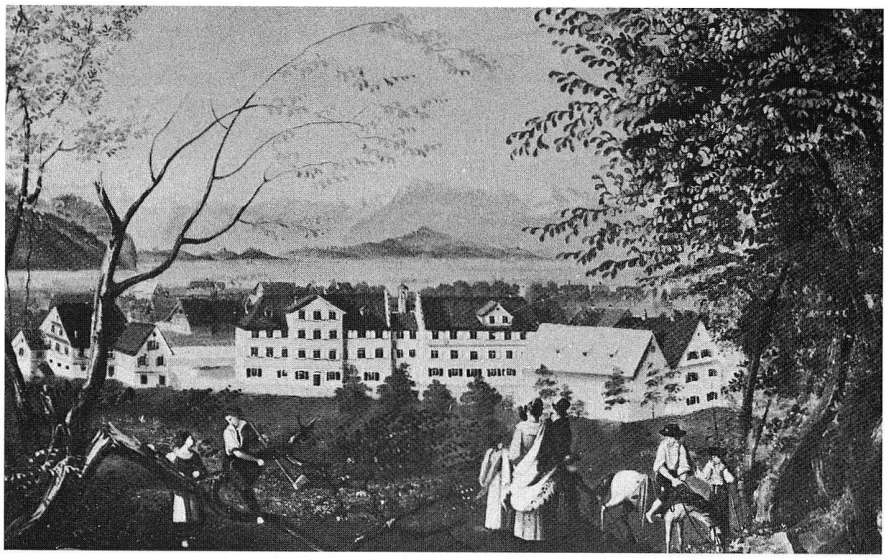


Bild 9: Joh. Kaspar Rick, Spinnerei Juchen, um 1850, Öl/Lw, Privatbesitz.

Johann Kaspar Rick malt um 1850 die «Spinnerei Juchen der Textilwerke Herrburger und Rhomberg» in Dornbirn (Bild 9). Es handelt sich bei diesem Auftragswerk um die Darstellung der neben Pottendorf ältesten Spinnerei in Österreich, 1812 erbaut.[10] Das Bemerkenswerte der Darstellung zeigt sich einerseits im Fehlen jeglicher Industrieattribute, andererseits in der Verwendung von Figurengruppen im Vordergrund als Staffagefiguren ohne direkte Beziehung zur Fabrik. Die natürliche Ordnung der Landschaft wird durch die Industrialisierung nicht gestört, ja das Gegenteil ist der Fall, Industrie und umgebende Landschaft werden zu einer neuen Einheit gebracht. Dem Betrachter wird eine idyllische Atmosphäre geboten, Fabrikarbeiter, deren Anblick die konfliktfreie Ursprünglichkeit hätte stören können, finden keinen Platz im Bild. Dafür finden wir spielende Kinder im Vordergrund auf einer leichten Anhöhe, welche die arbeitenden Kinder in der Fabrik wohl ersetzen sollen. Kreishauptmann Ebner schreibt in seinen Aufzeichnungen über diese Spinnerei: «Die Verwendung so vieler Kinder ... sah ich wahrlich sehr ungern, da ihre moralische und besonders physische Bildung notwendig dabei leiden muss. Es ist ein widriger Anblick, die armen Kinder eine ganze Nacht- oder Tagschicht, und zwar bei dem heftigsten Ölgeruche gleichsam an eine Stelle gebannt zu sein, was wenigstens ihrem körperlichen Gedeihen sehr hinderlich sein muss.»[11]

1831 ist die Fabrikansicht der «Spinnerei Brunnental» in Bludenz entstanden (Bild 10). Im Mittelpunkt der Darstellung von M. Jehly, leicht nach links gerückt, befindet sich das bildbestimmende Spinnereigebäude, vier Geschosse zählend und zehn Achsen lang. Ein dominierendes Was-

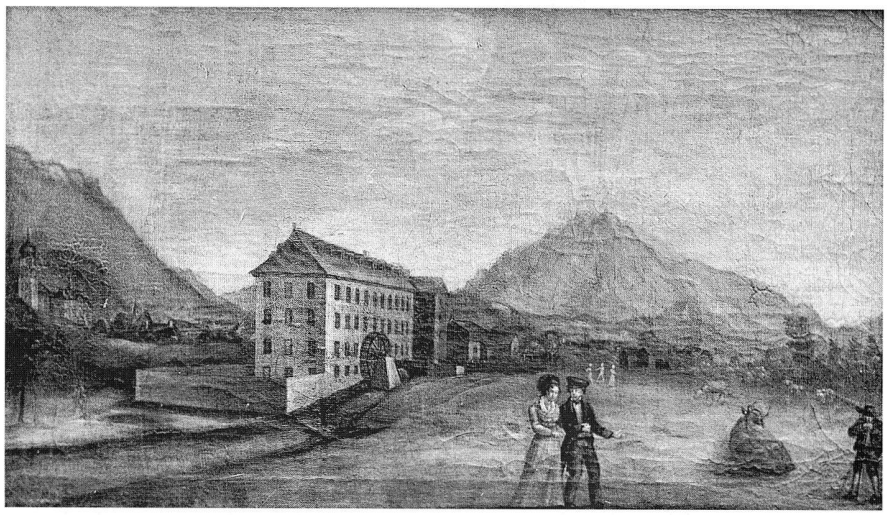


Bild 10: M. Jehly, Spinnerei Brunnental, 1831, Öl/Lw, Privatbesitz.

serrad an der Längsseite der Fabrik zeigt die Art der Energiegewinnung. Arbeiter sind keine sichtbar. Die Fabrik steht auf einer Wiese, auf der im rechten Bildteil Kühe weiden. Auf der linken Bildhälfte also die neue, industrielle Welt, auf der rechten die alte, bäuerliche Welt, welche im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch immer bestimmend war. Der Maler versucht sichtlich, das friedliche Miteinander der neuen mit der alten Welt zu verdeutlichen. Eine weitere Interpretation ist möglich, wenn die links am Bildrand befindliche Kirche mit in die Betrachtungen einbezogen wird. Die neue, industrielle Welt in Form der Fabrik zwischen den beiden Säulen der alten Welt, Kirche und Bauerntum, wobei beide bereits an den Rand gedrängt werden. Als Staffagefiguren dient im Vordergrund ein bürgerlich gekleidetes Paar, das einen Kontrast zum bäuerlichen Gegenstück des Kuhhirten bildet.

Sowohl künstlerisch wie ikonographisch bemerkenswert ist das Aquarell «An der Traisen bei Markt Marktl» aus dem Jahre 1833 von Eduard Gurk (Bild 11), welches uns die Verbindung der Gewehr- und Eisenfabrik Österlein samt rauchenden Schornsteinen mit einer Prozession auf der vorbeiführenden Strasse zeigt. In diesem Zusammenhang muss auch die nach 1800 einsetzende Reisebewegung erwähnt werden; das aufkommende Bürgertum geht auf Bildungsreise, wobei auch industrielle Objekte als Sehenswürdigkeiten angepriesen werden. Eine grosse Zahl von Reiseberichten aus dieser Zeit ist die Folge.

Eine andere Auffassung zeigt Alfred Rethel mit seiner Darstellung der «Harkortschen Fabrik auf Burg Wetter» aus dem Jahr 1834 (Bild 12). Rethel konstruiert einen kastenartigen Bildraum, die umgebende Natur zeigt sich lediglich als schmaler Bildstreifen links am Bildrand. Rolf Fritz, welcher 1953 dieses Werk Rethel zuschrieb, sieht den Künstler mit grosser Kraft die dramatische Auseinandersetzung zwischen der alten und der neuen Welt gestalten. Die Interpretation kann weitergeführt werden durch den Hinweis auf die Polarisierung von zerfallener Burg einerseits und Fabrikanlage andererseits. Die Repräsentanten der versinkenden Macht – Wehrbauten, Burgfried – in einem ruinösen Zustand, eingeklammert von den architektonischen Symbolen des aufkommenden Maschinenzeitalters, den rauchenden Schornsteinen. Karl Blechen gibt mit seinem «Walzwerk Neustadt-Eberswalde», 1834 entstanden (Bild 13), eine doppelschichtige Darstellung. Rauch und Wasser zeigen einerseits die nüchterne Wirklichkeit, meinen andererseits aber auch Symbolformen für Kraft und Tätigkeit. Angler und Arbeiter bilden nicht nur eine idyllische Szenerie, sie sind als bewusste Kontrastmotive aufzufassen. Inwieweit Blechen hier bereits die Problematik einer Industrielandschaft anklingen lässt, wie immer wieder behauptet wird, bleibt dahingestellt.

Versucht die Malerei die Industrieanlage in die Landschaft eingebettet erscheinen zu lassen, übernimmt bei der unternehmerischen Gebrauchsgraphik die Arabeske eine ähnliche Funktion.[12] Die Formulare des 19. Jahrhunderts sind ausschliesslich als Auftragsarbeit entstanden und waren bis vor wenigen Jahren bestenfalls als Quellenmaterial der Industrie- und Technikgeschichte bekannt. Insbesondere im Bereich der Industriearchäologie kommt ihnen heute ein wichtiger Stellenwert als Schlüssel zu Datierungsfragen zu. Firmenbriefköpfe sind ein unentbehrliches Hilfsmittel für die technische Denkmalpflege, wenngleich die Richtigkeit der Quelle nicht immer gegeben ist. Durch die Wahl der Vogelperspektive werden Korrekturen der Baudimension vorgenommen, das falsche Grössenverhältnis von Mensch und Bau ist offensichtlich. Diese Firmenkorrespondenz kann auch der Wirtschafts- und Sozialgeschichte dienlich sein, wenn die Analyse die Bedingungen und Rückwirkungen des wirtschaftlichen und des sozialen Wandels nicht ausser acht lässt. Die Kunstgeschichte liefert bei einer entsprechenden formalen Untersuchung unter Bedachtnahme auf ikonographische Zusammenhänge wertvolle Erkenntnisse für die allgemeinen Geschichtswissenschaften. Denn die graphische Gestaltung gibt Einblick in das Selbstverständnis der Unternehmer und zeigt den Wandel seiner Selbstdarstellung auf. Im folgen-

Anmerkungen

1 Vgl. dazu: Buddensieg Tilmann, Das Alte bewahren, das Neue verwirklichen. Zur Fortschrittsproblematik im 19. Jh., in: Ausstellungskatalog «Die Nützlichen Künste», Berlin 1981, S. 52ff.

2 Vgl. dazu vor allem: Buddensieg Tilmann, ebenda: Busch Werner, Die notwendige Arabeske, Berlin 1985; Wagner Monika, Die neue Welt der Dampfmaschine. Industriebilder des 19. Jh., in: Ausstellungskatalog «Kunst und Technik in den 20er Jahren», München 1980, S. 12ff.

3 Buddensieg Tilmann, a.a.O., S. 61.

4 Feuerbach Ludwig, Notwendigkeit einer Reform der Philosophie, 1842, zit. nach: Buddensieg Tilmann, a.a.O., S. 61.

5 Vgl. dazu: Pflugradt Elke, Maschinenerotik bei van de Velde, Scholz, Klapheck, in: Ausstellungskatalog «Die Nützlichen Künste», a.a.O., S. 373ff.; Buddensieg Tilmann, a.a.O., S. 61ff.

6 Vgl. vor allem: Ausstellungskatalog «Fabrik im Ornament», Münster 1980; Bertsch Christoph, ... und immer wieder das Bild von den Maschinenrädern, Berlin 1986; Ausstellungskatalog «Das Bild der Industrie in Österreich», Innsbruck 1988.

7 Vgl. Wedewer Rolf, Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln 1978, S. 120ff.

8 Ermacora Beate, Aspekte des Industriebildes im 19. Jh., in: Ausstellungskatalog «Das Bild der Industrie in Österreich», a.a.O., S. 27ff.

9 Dazu vor allem: Ausstellungskatalog «Das Bild der deutschen Industrie», Düsseldorf 1958; Ausstellungskatalog «Industriebilder aus Westfalen», Münster 1980; Motz Sigrid Jutta, Fabrikdarstellungen in der deutschen Malerei von 1800–1850, Frankfurt 1980; Ermacora Beate, Das Industriebild in der Malerei und Graphik im 19. Jh. in Österreich, Diss. phil. Innsbruck 1987.

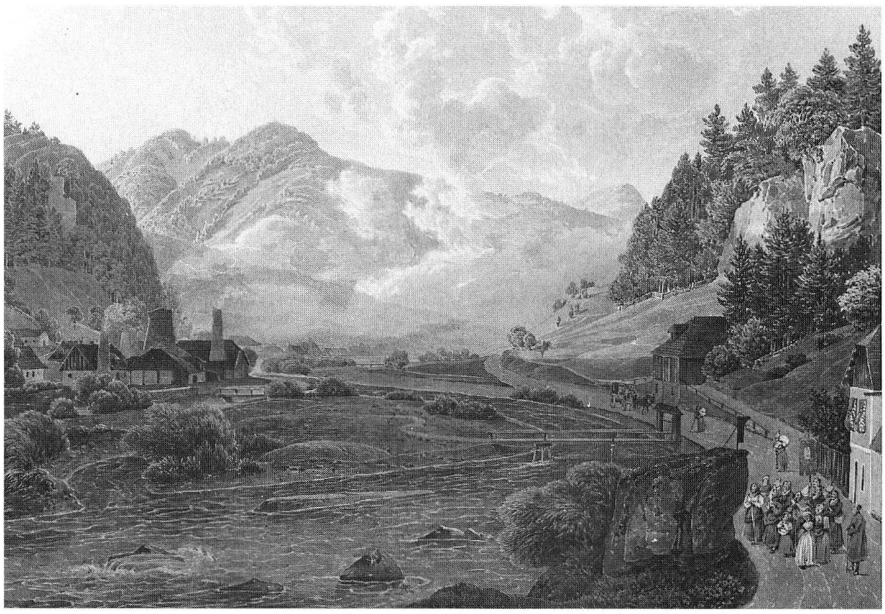


Bild 11: Eduard Gurk, An der Traisen bei Markt Marktl, 1833, Aquarell, Niederösterr. Landesmuseum, Wien.

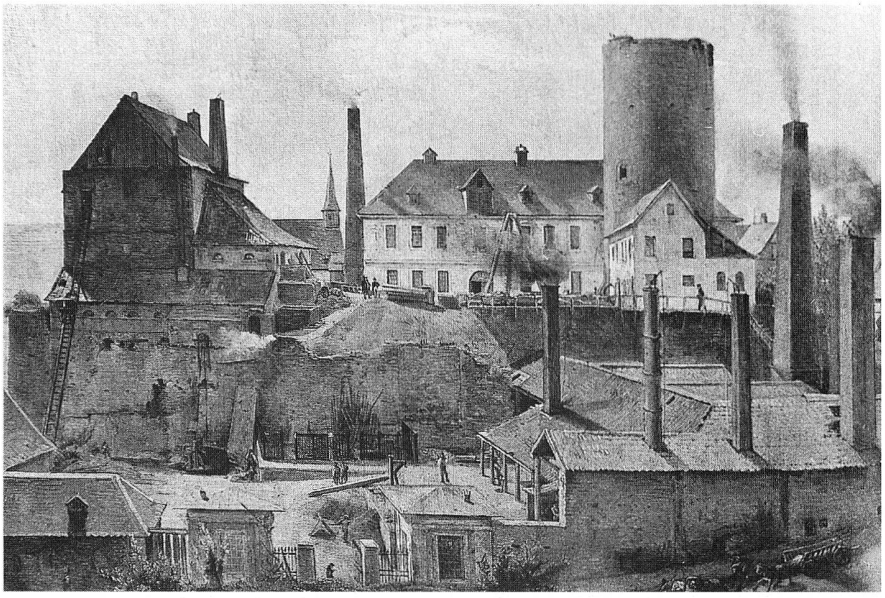


Bild 12: Alfred Rethel, Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter, um 1834, Öl/Lw, DEMAG AG, Duisburg.

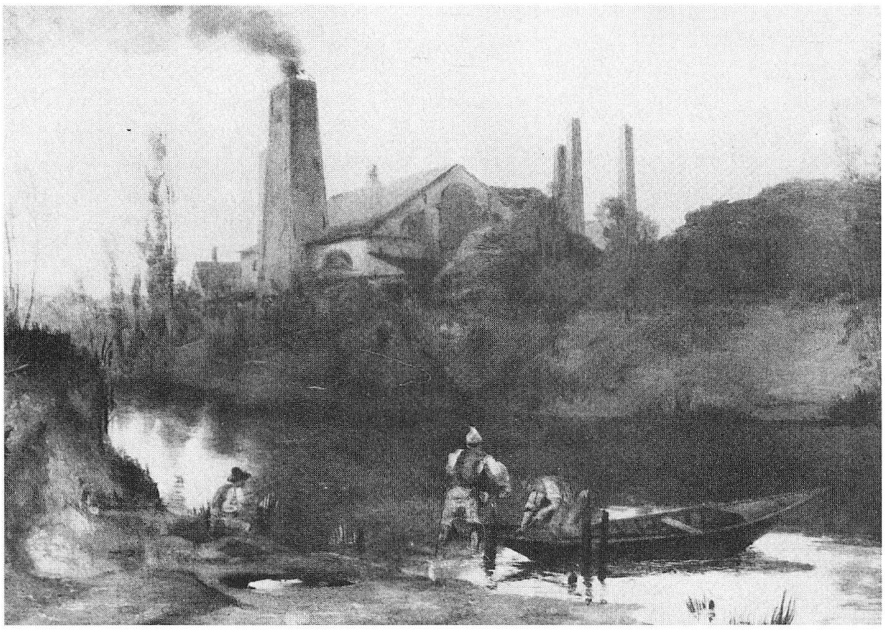


Bild 13: Karl Blechen, Walzwerk, Neustadt-Eberswald, um 1834, Öl/Holz, Staatl. Museen, Preussischer Kunstbesitz, Nationalgalerie Berlin.

Bild 14: Rechnung J. Fr. Leder, Rapperswyl 1879, Litho, Privatbesitz.

den soll lediglich die Funktion der Arabeske in unserem Zusammenhang untersucht werden; Briefköpfe mit Gewerbemedaillen, Fabrikansichten und die Kombination beider zum Schmuckbild bleiben weitgehend unberücksichtigt.

Die Arabeske wird im 19. Jahrhundert sowohl als reine Ornamentform verstanden, als ein Ordnungsgerüst im Sinne einer rahmenden oder gliedernden Funktion, als auch mit der Hieroglyphe gleichgesetzt. Diese Mehrdeutigkeit der Arabeske macht sie prädestiniert für hermetische Gehalte. Sie stiftet Zusammenhänge, versöhnt bestehende Widersprüche, ist für Friedrich Schlegel poetischer Wildwuchs, beinhaltet eine künstlich geordnete Verwirrung und eine reizende Symmetrie von Widersprüchen. Die Darstellung der Industrie und ihrer Bauten erhält durch die Arabeske eine Gliederung und ornamentale Einbindung, ein Ordnungsgerüst, welches aus vielen sich widersprechenden Teilen einen einheitlichen Organismus schafft. Fabrikanlagen sollen durch die Verwendung der Arabeske wie natürlich gewachsen erscheinen, der Zwiespalt zwischen Natur und Industrie gilt als aufgehoben. Als Formprinzipien der Arabeske in der Frühromantik führt Werner Busch[13] den kreisenden, gestaltlosen Rhythmus, die künstlich geordnete Verwirrung, eine Häufung von Bildern, die reizende Symmetrie, den musikalischen Aufbau sowie Fülle und Leichtigkeit an. Die Briefköpfe der «Gebrüder Grassmayr», Feldkirch 1869, und «Fr. Leder», Rapperswyl 1879 (Bild 14), zeigen

Bild 15: Rechnung J. Müller & Söhne, Gaiss 1878, Litho, Privatbesitz (Ausschnitt).

darüber hinaus die Aufnahme von natürlichen Gegenständen wie Fruchtgirlanden und Vögel, welche damit einen neuen Aspekt im Verhältnis zur Natur bringen. Die Briefköpfe «F. M. Hämmerle», Dornbirn 1874, und «J. Müller», Gaiss 1874 (Bild 15), zeigen die Arabeske in ihrer vielschichtigen Verwendung gleichsam auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung. Eine Kombination der einzelnen Aspekte – Fabrikansicht, allegorische Gestaltung und Arabeske – zeigt der Briefkopf «Turck Witwe», Lüdenscheid 1875. Wir finden die allegorischen Darstellungen von Merkur und Minerva mit den üblichen Attributen samt rauchenden Schornsteinen, gezähntes Rad und Bienenkorb. Zwischen diesen Allegorien von Industrie und Handel wird die Industrieanlage der Witwe Turck sichtbar, wiederum mit rauchenden Schornsteinen, die Gesamtdarstellung wird von Arabesken eingefasst und gegliedert. Die Lokomotive, hier aus dem Kontext der Schiene gelöst, wird zum generellen Sinnbild des Fortschritts.

III. Von Unternehmern, Heiligen und Arbeitern

Neben den häufig auftretenden Staffagefiguren bei Industrieansichten, meist durch ihre Kleidung als städtische Bevölkerung erkennbar, gilt es vor allem auf drei Gruppen figürlicher Darstellung zu verweisen: Unternehmer, Heilige und Arbeiter.

Mit dem zunehmenden Selbstbewusstsein der Unternehmer im 19. Jahrhundert, mit dem Wissen um ihre Position innerhalb der Gesellschaft, finden wir Porträts der Industriellen mit der Fabrikanlage im Hintergrund. Im Gedanken an die Repräsentation greift man auf bewährte Vorbilder wie das höfische Bildnis zurück. Beate Ermacora[14] betont, dass es sich in beiden Fällen nicht um Privatporträts handelt, sondern um solche, welche übergeordnete Ideen zum Ausdruck bringen sollen. Steht hinter adeligen Repräsentationsporträts die Absicht, auf die historische Stellung der dargestellten Person zu verweisen, auf eine potentielle Grösse und darüber hinaus auf die Idee eines idealen Staates, so zeigt die Darstellung des Unternehmens seine Funktion im Wirtschaftssystem und eine durch ihn verkörperte vorbildliche Unternehmensführung.

Bild 16: Josef Ginowsky, Franz Ritter v. Ferro, 1845, Öl/Lw, Bergbaumuseum VOEST-ALPINE, Eisenerz.

Im Bildnis des «Franz Ritter v. Ferro», 1845 von Josef Ginovsky (Bild 16), mit dem Hochofen in Vordernberg im Hintergrund, haben wir ein typisches Beispiel vor uns. Persönliches Engagement sowie die Verschmelzung von Werk und Person zu einer optischen und ideellen Einheit sind unverkennbar. Auch die Uniform des Oberverwalters der Eisenerzer Hütten nimmt konkret auf seine Aufgaben Bezug. Ähnlich angelegt ist die Darstellung des «Heinrich Kraemer vor der Fabriksanlage der Eisenhütte Quint», von Louis Krevel, aus dem Jahr 1838. Dieses Porträt hat im analog angelegten seiner Frau Henriette sein Pendant. Auch hier posiert der Fabrikherr samt Gattin in repräsentativer Haltung, beide nehmen den Grossteil des Bildformats ein, im Hintergrund finden wir wiederum die Produktionsstätte. Gleich die gesamte «Familie des Fabrikbesitzers und Bürgermeisters Andreas Gassner» zeigt uns das Familienporträt aus dem Jahr 1850 mit einem Ausblick auf seine Fabrik, welche im übrigen um etliche Fensterachsen zu gross dargestellt wurde (Bild 17). Wir finden einen starren Bildaufbau, welcher durch klassizistische Versatzstücke wie Kulissenwand, posierende Gestik und eine glatte Malweise noch verstärkt wird. Auch hier ein Beispiel, wie das aufstrebende Bürgertum zu traditionellen Bildthemen greift, um seine neue Stellung innerhalb der Gesellschaft zu legitimieren. Der Schlossbesitzer früherer Jahrhunderte wird durch den Fabrikbesitzer ersetzt, Schloss und Park im Hintergrund durch Fabrik mit umgebender Landschaft.

Bild 17: Familie Andreas Gassner, um 1850, Öl/Lw, Privatbesitz (Ausschnitt).

Wenig erforscht sind bisher Industriebilder, welche dem göttlichen Schutz empfohlen werden. In der Pfarrkirche zu Nenzing befindet sich die Darstellung der «Hl. Agathe mit drei Engeln», schwebend über dem Dorf Nenzing mit der Spinnerei Getzner und Mutter, eine Darstellung um 1835, also kurz nach der Erbauung der Fabrik. Bemerkenswert die

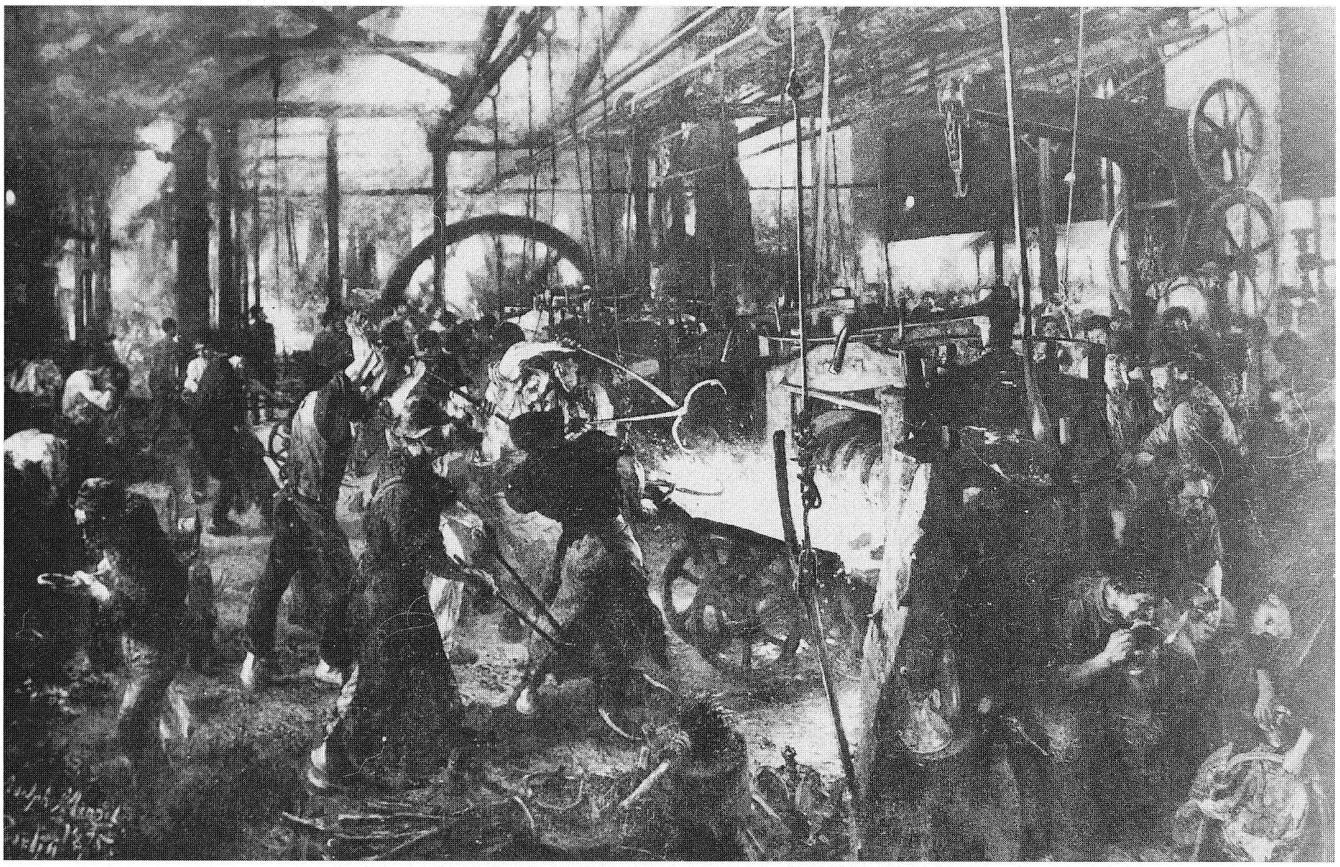
Bild 18: Anton Gasler, Prozessionsfahne Textilwerke Jenny & Schindler, 1845, Öl/Lw, Privatbesitz.

«Prozessionsfahne der Textilwerke Jenny & Schindler» in Telfs aus dem Jahre 1845 (Bild 18), wobei die rauchende Fabrik dem Schutz des Bischofs Severin anempfohlen wird, erkenntlich an der weissen Taube in Kombination mit einem Weberschiffchen. Daneben die weibliche Persifikation des Textilgewerbes. Die himmlische Zone nimmt den Grossteil der Darstellung ein, im Zentrum in ein Dreieck gestelltes Auge Gottes, von einem Strahlenkranz umgeben, dem zwei Engel beigegeben sind. Die dargestellten Personen haben die Aufgabe, die Fabrik dem göttlichen Schutz zu empfehlen. Die Herleitung solcher Darstellungen hängt mit dem volkstümlichen Votivbild zusammen, auch lässt sich feststellen, dass diese Industriedarstellungen unter dem göttlichen Patronat vor allem in ländlich orientierten Gegenden vorkommen.

Neben Unternehmern und Heiligen sind die Arbeiter der dritte Personenkreis, welcher auf Darstellungen zu unserer Problemstellung zu finden ist. Wenngleich ihr Nichtaufscheinen bei einem erheblichen Teil der Industriedarstellungen im 19. Jahrhundert beinahe aussagekräftiger ist als ihre Darstellung. Dies lässt Rückschlüsse auf die Anerkennung und Wertung ihrer Tätigkeit zu. Wo sie auftreten, werden sie oft nur zur Demonstration technischer Vorgänge verwendet, nicht als menschliche Individuen dargestellt, sondern als Bestandteil eines funktionierenden Betriebes.

Beinahe ein Kultbild des Arbeitsprozesses wurde das «Eisenwalzwerk» von Adolf Menzel aus dem Jahr 1875[15] (Bild 19). Dargestellt das damals modernste Eisenwalzwerk zur Herstellung von Eisenschienen in Königshütte. Menzel selbst hat den Arbeitsvorgang seiner Darstellung beschrieben, eine Vielzahl von Skizzen und Zeichnungen dokumentieren das jahrelange Bemühen des Künstlers um dieses Thema. Menzel zeichnet nach technischen Werken, skizziert in einer Berliner Eisengiesserei und arbeitet auch in Königshütte selbst. Das Bild entsteht in seinem Berliner Atelier, wobei Menzel aus seinem Vorrat an Studien und Zeichnungen Detail um Detail auswählt. Das Ausschnitthafte der Darstellung wird durch das horizontale Format unterstrichen, wobei dadurch gleich-

Bild 19: Adolf Menzel, Eisenwalzwerk, 1875, Öl/Lw, Nationalgalerie Berlin (Ost).



zeitig das Verhältnis der Figuren zum Raum bestimmt wird. Bis heute wird immer wieder die technische Sachkenntnis des Künstlers hervorgehoben, so auch bei Peter Weiss[16] in seiner 1983 erschienenen «Ästhetik des Widerstandes». Bereits in einer der ersten Besprechungen des Bildes von Adolf Rosenberg aus dem Jahr 1875 zitiert dieser einen Hüttenfachmann für die Richtigkeit der Darstellung.[17] Wenngleich kaum ein anderes Werk des 19. Jahrhunderts unterschiedlicher bewertet wird als das «Eisenwalzwerk», erscheint der eigentliche Inhalt des Bildes und damit auch seine Bedeutung in der Darlegung der Auswirkungen der Massenproduktion auf den Arbeitsplatz und damit auf das Leben der Arbeiter und ihrer Familien zu liegen. Menzels Arbeiter sind getrieben vom Arbeitstempo einer Massenproduktion, der Schichtwechsel bestimmt den Rhythmus der Produktion, die Abhängigkeit von Mensch und Maschine ist augenscheinlich. Wie die Gruppe der Essenden im rechten Bildvordergrund und die Gruppe der sich Waschenden am linken Bildrand die zentrale Gruppe der Walzarbeiter umklammern, lässt Menzels Bild «unbestreitbar zum ersten Höhepunkt in der Folge von Bildern industrieller Arbeit im Kapitalismus der freien Konkurrenz» werden und ist «letzten Endes auch Massstab für sie».[18] Interessant der Hinweis von Peter Weiss, dass diese Darstellung in Gestalt von Farbreproduktionen weit verbreitet und geeignet war, unterschiedlichsten Zwecken zu dienen. Den Arbeitern wurde es als Vorbild, als Mittel zur Erbauung vorgelegt. Es war nach Weiss in mancher Arbeiterküche zu finden. In grösserem Format und eingerahmt kam es bei Gewerkschaftsfeierlichkeiten zur Verlosung, später wurde es von nationalsozialistischen Organisationen ausgegeben.

Einen eigenen Stellenwert innerhalb des europäischen Industriebildes haben die Darstellungen der Kammermaler in den Diensten von Erzherzog Johann, vor allem jene von Matthäus Loder und Jacob Gauermann. Es sind dies Darstellungen der steirischen Industrie wie Gauermanns «Hochofenabstich» aus dem Jahr 1823 (Bild 20). Wir finden den mit Feuer hantierenden Arbeiter, daneben aber immer auch die Figur, welche Feuer und Arbeitsvorgang fasziniert betrachtet. «Evoziert wird darüber hinaus auch, etwa bei Jacob Gauermann, das Feuer als traditioneller Ort der Begegnung der Familie: Macht Gauermann doch aus dem Abbild eines Hochofenabstichs auch ein Familienporträt. Noch ist die links oben ins Bild gebrachte sich anbahnende Trennung von Produktions- und Reproduktionsbereich – eine Frau mit einem Kleinkind bringt das Essen – in der Hauptszene nicht zum Tragen gekommen.»[19] Wert auf spektakuläre Lichtstimmung legt auch Carl Geyling mit seinen «Drei Arbeitern in einer Eisenhütte», vor 1843 entstanden. Die dramatische Beleuchtung, der scharfe Kontrast zwischen dem glühendroten Feuerschein des Schmiedens und dem blau-gräulichen Tageslicht zeichnet auch Paul Meyerheim mit der Darstellung aus dem Jahr 1873 «Schmieden des Lokomotivrades» aus (Bild 21). Wir sehen Arbeiter in der Fabrikhalle von Borsig, wobei sowohl der runde Bildabschluss als auch die zentrale Stellung der jugendlichen Arbeiter auf eine gewisse Idealisierung des Fabrikarbeiters hinweisen. Diese Idealisierung kennzeichnet auch eines der Programmbilder des 19. Jahrhunderts aus, «Die Arbeit» von Ford Madox Brown, wenngleich so wie etwa auch die Darstellungen von Gustave Courbet oder Henry Wallis mit ihren «Steinklopf-Bildern» nichts mit den Arbeitsverhältnissen des industrialisierten 19. Jahrhunderts zu tun haben.

Bei all diesen Darstellungen von Technik und Industrie im 19. Jahrhundert stellt sich die Frage, inwieweit die Bildende Kunst bestehende Wahrnehmungsmuster aufgreift und weitergibt oder ob sie zur Heranbildung neuer Sichtweisen beiträgt. Es muss wohl Hermann Sturm recht gegeben werden, wenn er meint, dass die Kunst die Wahrnehmungsmuster nicht bildet, sondern sie lediglich bestätigt, «und zwar im wesentlichen für die, deren Interesse es ist, die Strukturen von Macht und Herrschaft mit Hilfe der Abbildung ihrer eigenen Person oder ihrer Insignien auch durch die Kunst nobilitiert zu sehen.»[20]

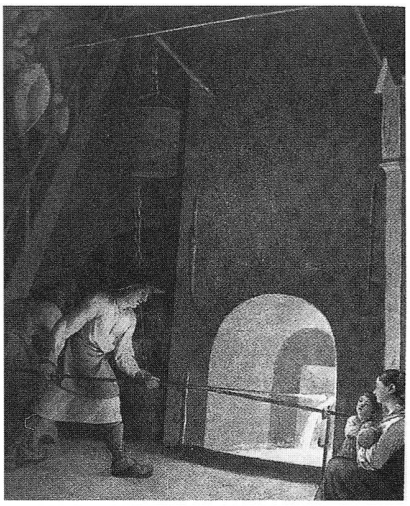


Bild 20: Jacob Gauermann, Hochofenabstich, um 1823, Aquarell, Privatbesitz.

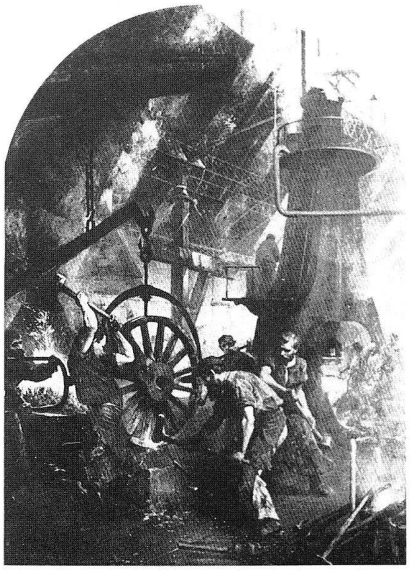
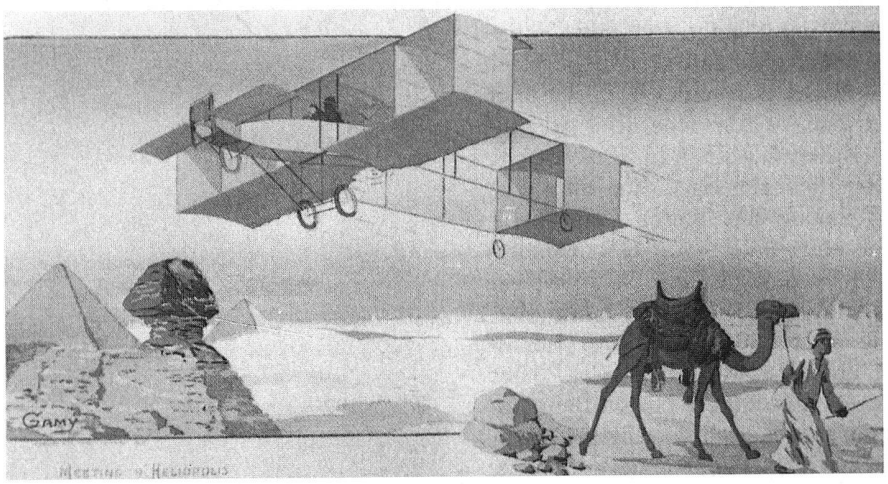


Bild 21: Paul Meyerheim, Schmieden des Lokomotivrades, Berlin (Ost), Märkisches Museum.

Bild 22: Gamy, Meeting à Heliopolis Rougier, Farblitho, Privatbesitz.



IV. Zur Ikonographie von Automobil und Aeroplan

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit der Zweiten Industriellen Revolution, ist es die Entwicklung des Explosionsmotors und der damit zusammenhängenden individuellen Mobilität, die das alltägliche Leben grundlegend verändert. «Die Schnelligkeit irgend eines Geschehnisses», schreibt Werner Sombart 1920, «interessiert den modernen Menschen fast ebenso wie die Massenhaftigkeit.»[21] Es ist der Autorennsport, der in den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts das Grossbürgertum fasziniert, das begeisterte Publikum elektrisiert und ihm zugleich Befriedigung verschafft. Der Rennfahrer wird zum Helden des Fortschritts. Ohne diese Autorennen ist der Siegeszug des Automobils schwer vorstellbar. Kaum ein anderes Ritual hat so vollendet den Zeitgeist der Jahrhundertwende zum Ausdruck gebracht. Das Zentrum der Autorennen und Sternfahrten ist das Paris der Belle Epoque, alle wichtigen Autorennen und Wettfahrten nehmen hier ihren Ausgang.

Nicht weniger spektakulär stellt sich die Rolle Frankreichs in der Luftfahrt dar. Französische Flugpioniere schliessen an die Errungenschaften Otto Lilienthals und der Brüder Wright an. 1906 gelingt Santos-Dumont die Überwindung einer Strecke von 220 Metern in einem Doppeldecker mit Motor und Louis Blériot überfliegt 1909 als erster den Ärmelkanal.

Mit diesen Autorennen und Flugveranstaltungen aufs engste verbunden ist E. Montaut, welcher mit seinen Farblithographien den Beginn der Automobil- und Aeroplanikonographie darstellt.[22] Die vorherrschenden Masse der Lithographien sind 45 × 90 cm oder 21 × 33 cm. Das Interesse an den Geschehnissen einer Fortschrittseuphorie, Heldenverehrung und Nationalstolz nur allzu aufgeschlossenen Gesellschaft wäre durch eine rein verbale Dokumentation in den damals zentralen Medien Zeitung und Zeitschrift kaum zufriedenzustellen gewesen. Diese Berichterstattung auf bildnerischem Weg zu begleiten und – wie sich herausstellen sollte – mehr als das, erkennt zunächst lediglich E. Montaut, der 1908 sein Sammelwerk «10 Ans de Courses» veröffentlicht. Mit der Darstellung sportlicher Höhepunkte bleibt Montaut nicht lange allein, um 1910 tritt ein unter dem Namen Gamy bekannter Künstler an seine Seite. Zusammengenommen gibt ihr Werk einen vollständigen Überblick über die Pionierzeit von Automobil und Flugfahrt.

Ohne die künstlerischen Neuerungen der Jahrhundertwende, ohne die technische Vervollkommnung der Lithographie, die Ausbreitung der Flächenkunst und die frühen Ergebnisse der Plakatwerbung sind diese Lithographien nicht denkbar. Beide Künstler verzichten bei ihren Darstellungen auf allegorische Gestalten wie weibliche Genien der Schnellig-

Anmerkungen

10 Vgl. Bertsch Christoph, Fabrikarchitektur, Braunschweig, Wiesbaden 1981.

11 Tiefenthaler Meinrad (Hrsg.), Die Berichte des Kreishauptmanns Ebner, Dornbirn 1950, S. 52.

12 Vgl. vor allem: Ausstellungskatalog «Fabrik im Ornament», a.a.O., Bertsch Christoph, Firmenbriefköpfe. Gestaltung und Aussageabbildungen unternehmerischer Gebrauchsgraphik, in: Ausstellungskatalog «Das Bild der Industrie in Österreich», a.a.O., S. 39 ff.

13 Busch Werner, a.a.O., S. 51.

14 Vgl. vor allem: Ermacora Beate, a.a.O., S. 256 ff.

15 Dazu vor allem: Forster-Hahn, Françoise, Adolph Menzels Eisenwalzwerk: Kunst im Konflikt zwischen Tradition und sozialer Wirklichkeit, in: Ausstellungskatalog «Die Nützlichen Künste», a.a.O., S. 122 ff.; Hoffmeister Christine, Industriebild und Ideologierelevanz am Beispiel von Werken Adolph Menzels, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin, 1/2 1985, S. 115 ff.

16 Weiss Peter, Ästhetik des Widerstandes, Berlin 1983.

17 Rosenberg Adolf, Ein neues Bild von Adolf Menzel, in: Kunst-Chronik 10/1875, Sp. 373.

18 Hoffmeister Christine, a.a.O., S. 119.

19 Haiko Peter, Reissberger Mara, Das Bild der Arbeit – Abbild einer Verleugnung, in: Ausstellungskatalog «Kunst und Arbeit», Berlin, Wien 1987.

20 Sturm Hermann, Fabrikarchitektur Villa – Arbeitersiedlung, München 1977, S. 59.

21 zit. nach: Glaser Hermann, Elf Konfigurationen aus der Kulturgeschichte des Automobils, in: Das Automobil in der Kunst, München 1986, S. 11.

22 Vgl. dazu: Bertsch Christoph, Vogelsberger Vera, Französische Lithographien aus der Frühzeit von Automobil und Aeroplan: Faszination von Dynamik und Geschwindigkeit, in: Weltkunst 2/188.

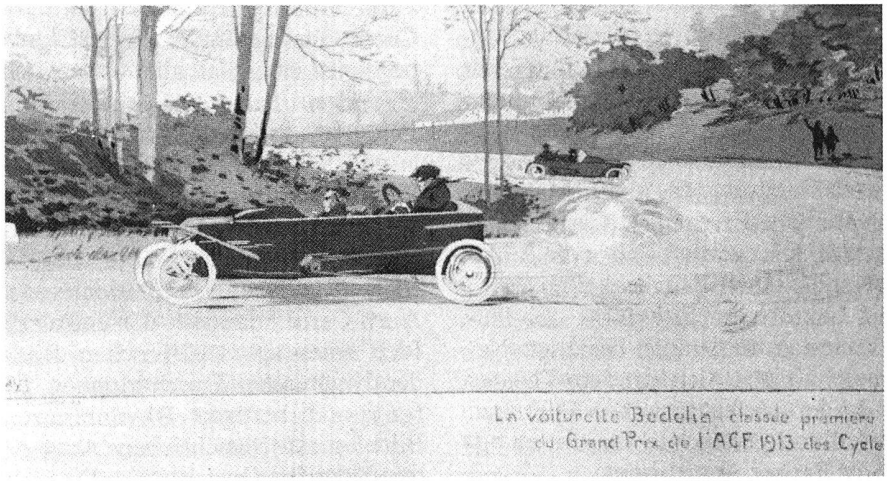


Bild 23: Gamy, La voiturette Bedelia, 1913, Farblitho, Privatbesitz.

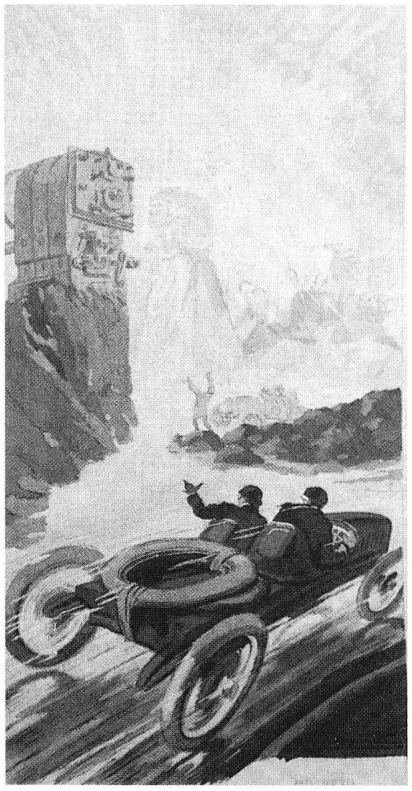


Bild 24: E. Montaut, L'Allumage Moderne, Magneto Lavalette Eisemann, Farblitho, Privatbesitz.

keit und entwickeln durch verzerrte Reifen, durch das Sprengen des Bildrahmens, Vorderradverkürzungen, höhere Vorder- als Hinterräder denselben Effekt. Oft sind es inhaltliche Kontraste, mit denen auf die Bedeutung der Pioniertaten hingewiesen wird. Gamy's Arbeit «Meeting a Heliopolis» (Bild 22) stellt dem Doppeldecker Voisin einen Beduinen mit Kamel, Pyramide und Sphinx gegenüber. Ältestes wird mit Neuestem konfrontiert. Beeindruckend das Wechselverhältnis zwischen technischen Besonderheiten eines Automobils und der formalen Darstellungsweise. Das Automobil «Bedelia» wird so wiedergegeben, dass die Eigenart des Kraftwagens voll zur Geltung kommt. Diesen frühesten Typus des französischen Cycle-Cars charakterisiert die Tandem-Sitzordnung (Bild 23). Bei dem leichten niedrigen Wagen erfolgt die Übertragung der Bewegungsenergie vom Motor auf die Hinterräder durch einen Riemen aussen an der Karosserie. Folgerichtig setzt Gamy das Auto parallel zur Bildebene in den Raum und bringt damit dessen Bewegungsrichtung wie auch dessen besondere Funktionsweise augenfällig zur Anschauung. Diese Grundrichtung, die durch das Querformat der Darstellung zum Teil vorgegeben ist, erfährt durch den Lichteinfall von links eine Verstärkung. Die Schlagschatten bilden die optische Stütze einer Bewegung, die in der Momentaufnahme zu einem Koordinationssystem für den Betrachter erstarrt.

Als eines der interessantesten Werke dieser Serie muss aber Montauts Bild der «Magneto-Lavalette-Eisemann» (Bild 24) gelten. Ein durch die Geschwindigkeit plattgedrücktes Auto schnellt vorbei. Es tut sich eine seltsame Hintergrundszenerie auf: in gleissendes Licht getaucht, wachsen aus Felsen riesige Motoren empor, denen Menschen mit anbetend hochgeworfenen Armen zugewandt sind. Montaut zieht Aussageformen heran – hervorhebendes, verunklärendes Licht, Orantengestus – die seit Jahrhunderten Zeichen der Verherrlichung sind. Diese wird jetzt keinem Gott oder Menschen zuteil, sondern einer Maschine. In der Übersteigerung wird die Maschine zum allgemeinen Symbol des Fortschritts, von dem der Künstler eine pathosgeladene, gleichzeitig aber höchst beunruhigende Version entwirft, welche an die biblische Geschichte der Anbetung des Goldenen Kalbes erinnert.

Bildernachweis

Bilder 1, 2, 3, 4, 21 aus: Ausstellungskatalog «Die Nützlichen Künste».
7, 8 aus: Ausstellungskatalog «Fabrik im Ornament».
20 aus: Ausstellungskatalog «Kunst und Arbeit».
Niederösterr. Landesmuseum: 11.
DEMAG AG: 12.
Beate Ermacora: 16, 18.
Nationalgalerie Berlin (Ost): 19.
Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz: 13.
d. Verf.: 5, 6, 9, 10, 14, 15, 17, 22–24.