



Alfred Meurer

INDUSTRIE- UND
TECHNIKALLEGORIEN
DER KAISERZEIT

IKONOGRAPHIE UND TYPOLOGIE



Alfred Meurer

Industrie- und Technikategorien der Kaiserzeit
Ikonographie und Typologie

V&G

Alfred Meurer

Industrie- und Technikategorien der Kaiserzeit
Ikonographie und Typologie

Besuchen Sie uns im Internet unter

→ www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen Informationsdienst für Kunsthistoriker

→ www.portalkunstgeschichte.de

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2014

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Coverabbildung:

Abb. 27, Anonym, Allegorische Darstellung des dampfbetriebenen Schienenverkehrs. Holzstich, 1884.

Gestaltung & Satz:

Andreas Waldmann (www.satz-und-gestalt.de)

E-Book ISBN: 978-3-95899-445-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Vorwort

Mit allegorischen Darstellungen zur Repräsentation von Industrie, Wissenschaft und Technik aus der Kaiserzeit kommen wir auch heute noch in Berührung. Wir begegnen ihnen beispielsweise in Form von Fassadenkunst, in alten Zeitschriften und neuen Geschichtsbüchern oder reproduzierten Reklameplakaten. Allegorien dieser Epoche kommen uns vertraut vor, wirken aber gleichzeitig fremdartig. Auf viele unserer Zeitgenossen üben sie einen eigentümlichen Reiz aus, der zum Teil wohl in der oft dekorativen und bombastischen Bildwelt und Stilistik dieser nach unserem heutigen Urteil oft in den Randgebieten der Geschmackssicherheit angesiedelten Werke begründet ist.

Wenn das vorliegende Buch sich nun mit Kunstwerken dieser Art ganz ernsthaft befasst, sie analysiert, ihre Komposition, ihre Ikonographiegeschichte, die Grundmuster ihrer allegorischen Aussage und ähnliche Dinge untersucht, dann hat dies etwas damit zu tun, dass der zwielichtige Charme solcher Darstellungen auch auf mich lange Zeit eine anziehende Wirkung ausübte. Eine nüchterne Durchdringung des trivialkünstlerischen Materials mit kunsthistorischen Methoden ist aus dieser persönlichen Perspektive ein Schritt zur Objektivierung und zur Distanzierung von einer bloß nostalgisch-unbewussten Sichtweise. Nach außen gewendet, bedeutet die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Industrie- und Technikalkategorien eine Distanzierung von allen Formen kulturhistorischer Literatur, in denen Abbildungen von Trivial- und Gebrauchskunst der Wilhelminischen Zeit als unreflektierte Illustration oder gar als Hilfsmittel zum dumpfen Heraufbeschwören einer „Guten alten Zeit“ benutzt werden. Das Befassen mit den häufig gering geschätzten Erzeugnissen kaiserzeitlicher Gebrauchskunst heißt andererseits aber auch, sie als ästhetischen Ausdruck ihrer Kulturepoche ernst zu nehmen. Auch dies ist ein Schritt der Distanzierung. Es ist die Ablehnung des Alleinvertretungsanspruchs einer nur den etablierten Gattungen akademischer Kunst gewidmeten Kunstgeschichtsschreibung für die gesamte Kultur des betreffenden Zeitraums.

Die Idee, das Themengebiet Industrie- und technikalkategorischer Bildnisse in Form einer schriftlich abgefassten Untersuchung ausgewählter Beispiele näher zu betrachten, entstand während meiner Beschäftigung mit dem Nachlass des Berliner Malers Albert Maennchen. Im Zuge der Arbeit mit Maennchens Werk bemühte ich mich um einen Überblick über allegorische Industriedarstellungen. Allerdings offenbarte sich hier eine veritable Forschungslücke und ich begann, mir Gedanken über die Möglichkeit einer strukturierten Materialsammlung zu solchen Werken zu machen.

Eine wichtige Ermunterung zu einer umfassenden Beschäftigung mit dem Thema bedeutete für mich in einer frühen Phase des Projekts die zufällige Begeg-

nung mit Herrn Alexander Calvelli, Köln, einem angesehenen zeitgenössischen Maler industrieller Sujets. Er schlug mir nicht nur mehrere konkrete und sehr gut geeignete Beispiele zur Untersuchung vor, sondern stellte auch seine zahlreichen Fotos derselben bereitwillig zur Verfügung. Für die fortgesetzt angenehme und anregende Zusammenarbeit mit Herrn Calvelli möchte ich mich herzlich bedanken. Überdies machte er mich mit Prof. Klaus Türk, Wuppertal, bekannt, dessen Archiv „Bilder der Arbeit“ sich als Fundgrube für die Suche nach geeigneten allegorischen Werken erwiesen hat. Für Empfehlungen von Fachliteratur verwandter Forschungsgebiete und zur Erweiterung meines methodischen Ansatzes möchte ich auch Herrn Prof. Türk meinen verbindlichsten Dank aussprechen.

Zu danken habe ich auch den Fotografen, die mir ihre Fotos oder Scans unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben: nochmals Herrn Alexander Calvelli, Köln; Herrn Norman Bruderhofer, Berlin; Herrn Michael Gunrem, La Ferté-Milon; der Galerie Kieselbach, Budapest und meiner Tochter Judith Meurer.

Danken möchte ich auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern einer Reihe von Museen, Archiven, Bibliotheken, außerdem mehreren Privatsammlern, die mir bereitwillig Auskünfte zu Anfragen unterschiedlicher Art gegeben haben.

Für die kritische Kontrolle meines schriftlichen Ausdrucks und der Zeichensetzung danke ich ganz herzlich Herrn Roland Ziegler, Wiesbaden.

Alfred Meurer, November 2013

Inhalt

Vorwort	5
Einführung	9
Methodik	13
Forschungsstand	15
1. TEIL:	
IDEENGESCHICHTE, TECHNIKGESCHICHTE, IKONOGRAPHIE	17
1.1 Theoretische Positionen zur Allegorie im 18. und 19. Jahrhundert	19
1.2 Zum Stand der industriellen Entwicklung in Deutschland und Europa in der Zeit des Kaiserreichs	27
1.3 ALLEGORISCHE INDUSTRIE- UND TECHNIKARSTELLUNGEN	33
1.3.1 Industrie	33
1.3.2 Chemie	49
1.3.3 Die neuen Verkehrsmittel des 19. und frühen 20. Jahrhunderts	65
1.3.4 Elektrizität	97
1.3.5 Photo- und Photodrucktechnik	122
1.3.6 Phonoindustrie	140
1.3.7 Hygiene	153
2. TEIL:	
TYPLOGIE	179
2.1 Methodik	181
2.2 Analytisch und typologisch gerasterte Zuordnung der Beispiele	183
2.2.1 Kunst- und Bildgattungen	183
2.2.2 Stilistik	184
2.2.3 Ikonographie	185
2.2.4 Muster der Allegorienbildung	190
2.2.5 Bildwelten	197
2.2.6 Kontext	198
2.2.7 Bildtendenz	201
2.2.8 Auftraggeber und Künstler	204
2.2.9 Verständlichkeit	206
2.2.10 Rezipienten	207
2.2.11 Identifikationsmuster	208
2.2.12 Rollenbilder, Deutungs- und Machtansprüche	210
2.3 Fazit	215
2.4 Ausblick	217
ANHANG	219
Literaturverzeichnis	221
Abbildungsverzeichnis	233

Einführung

Die von 1871 bis 1918 dauernde Epoche des zweiten deutschen Kaiserreichs war eine letzte, sehr produktive Blütezeit der Allegorie in den Bildenden Künsten und dem Kunstgewerbe in Deutschland. Allegorische Darstellungen unterschiedlicher Kunstgattungen waren im städtischen Leben dieser Zeit ein häufig wiederkehrender Bestandteil der Alltagsästhetik. Man begegnet(e) ihnen als plastische oder gemalte Ausschmückung von Bauwerken, als Denkmal, als Zeitungsreklame, Warenzeichen, Plakat, Buchschmuck, auf Briefköpfen, Banknoten, Aktien und in weiteren Formen der Alltags- und Gebrauchskunst.

Die auffälligsten und monumentalsten Beispiele der Wilhelminischen Ära, in denen allegorische Darstellungen zumindest anteilig vertreten waren, verfolgten Zwecke der staatlichen, national-politischen, dynastischen und militärischen Repräsentation, beispielsweise in Gestalt der beiden Rheindenkmäler *Niederwalddenkmal* und *Deutsches Eck* oder des *Kyffhäuserdenkmals*, wo entweder das Denkmal selbst eine allegorische Figur ist oder wo architektonische und plastische Monumentalmotive mit allegorischen Elementen kombiniert auftreten. Neben diesen, mit Hilfe von Sammlungen, Stiftungen und staatlicher Unterstützung großzügig ausgeführten Werken stand der zahlenmäßig stärkste Anteil der seit der Gründerzeit entstandenen allegorischen Darstellungen im Dienste der Repräsentation privatwirtschaftlicher Unternehmen. Sie vereinnahmten die alte Gattung zunehmend für ihre Zwecke, sei es in Form von Firmenzeichen, als Reklame, als Fassaden- oder Innenraumschmuck von Firmengebäuden oder als Dekoration von Ausstellungsarchitektur. Damit sorgten zwei der mächtigsten gesellschaftlichen Kräfte des Deutschen Reiches, das Kaiserhaus sowie Industrie und Gewerbe, für eine Wiederbelebung der allegorischen Kunst und für eine Ergänzung und Umdeutung ihrer traditionellen Inhalte nach Maßgabe des im eigenen Interesse liegenden Zwecks. Demgegenüber verfolgten relativ wenige allegorische Darstellungen dieser Epoche rein oder zumindest überwiegend kunstimmanente Zwecke.

Wo die klassische Welt der Allegorie von der Antike bis zur frühen Neuzeit ein großes, aber doch thematisch begrenztes Repertoire von Begriffen – Tugenden, Laster, Emotionen, Affekte, Wertvorstellungen, Ereignisse etc. – ins Bild zu setzen hatte, kamen mit der voranschreitenden rationalen Betrachtung der Welt weitere, neue Aufgaben hinzu. Bereits in der Renaissance hatte es Allegorien auf die Wissenschaft gegeben, und im Zeitalter der Aufklärung wurde das gesamte Themenfeld der Wissenschaften und der Politik allegorisch ausdifferenziert. Doch mit Beginn des Industriezeitalters war auch dieser Stand des allegorischen Kanons überholt. Jetzt sollten völlig neuartige Dinge allegorisch präsentiert werden: physikalische, chemische oder mechanische Gesetzmäßigkeiten, Ferti-

gungsabläufe, Erfindungen, ganze Industriezweige und einiges mehr. Vieles davon beruhte auf Technologien und Wirkungsweisen, die den meisten Menschen unverständlich, oft auch unheimlich waren und sich in aller Regel der alltäglichen Wahrnehmung entzogen.

Die maßgebliche Basis der skizzierten kulturellen Entwicklung war der rasante wissenschaftliche und wirtschaftliche Fortschritt in dieser Zeitspanne, der in einer bis dahin ungekannt schnellen Folge von praktischen Erfindungen und Industrien mündete. Spätestens bis zum mittleren 19. Jahrhundert waren alle Naturwissenschaften auf eine rationale Basis gestellt worden und hatten sich alter mystisch-spekulativer Ansichten, von denen beispielsweise die (Al-) Chemie stark geprägt gewesen war, entledigt. Die im modernen Sinn wissenschaftliche Methodik hatte einen schnell fortschreitenden Kenntnisgewinn zur Folge, auf dem im Verlauf des Jahrhunderts ganz neue Industrien aufgebaut werden konnten. Die politischen Verhältnisse in Deutschland hatten zunächst durch die Zersplitterung in Kleinstaaten eine ungünstige Voraussetzung für die Industrialisierung bedeutet. Nach der Reichsgründung aber entstand ein ausgesprochen Industrie-, Technik- und auch in manch anderer Hinsicht – außer der politischen – fortschrittsfreundliches Klima, verbunden mit günstigen finanziellen Voraussetzungen, u. a. aufgrund hoher Reparationszahlungen aus Frankreich. Dies gab zahlreichen neuen oder noch im Entstehen begriffenen Technologien die Möglichkeit der raschen Weiterentwicklung und des schnellen Übergangs von der Pionierphase in das Stadium ihrer großtechnisch-industriellen Auswertung. Die Neuheit vieler Firmen und die Neuartigkeit ihrer Produkte, insbesondere auf den Gebieten der Elektro- und Chemieindustrie, der Verkehrsmittel und der Unterhaltungsmedien, schuf ein großes Bedürfnis nach Repräsentation und nach Herleitung von Traditionsbezügen und Kontinuität zur Vergangenheit, auch wenn diese in Wirklichkeit kaum vorhanden waren. Schließlich ging es ganz wesentlich darum, die notwendige Akzeptanz zur Vermarktung bisher unbekannter Produkte zu schaffen, diese durch den Gebrauch traditioneller Kunstformen zu nobilitieren und von den beträchtlichen Problemen abzulenken, die mit Industrialisierung und Produktion einhergingen: Unfälle, Umweltverschmutzung, soziale Spannungen, Landflucht, Zerstörung überkommener Lebensweisen und einiges Weitere. Die neuen Unternehmen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatten in aller Regel genügend Kapital, um ihre wirtschaftliche Machtstellung in künstlerischer und kunstgewerblicher Form – darunter häufig allegorische Darstellungen – zu repräsentieren.

Dazu bildete der sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts und verstärkt in der Gründerzeit ausbreitende Historismus, dessen Spielarten auf alle großen europäischen Stilepochen der Vergangenheit zurückgreifen, in seiner Rückwärtsbezogenheit bei gleichzeitiger Neigung zu üppiger Repräsentation und Dekoration

einen fruchtbaren Rahmen für das Wiederaufleben des alten Genres der allegorischen Darstellung, modernisiert und erweitert durch zeitgenössische Inhalte und neue künstlerische Motive. Auch der gegen 1900 einsetzende Jugendstil änderte trotz seiner radikalen Erneuerung des dekorativen Formenschatzes wenig an diesen Voraussetzungen, sodass die Neigung zu allegorischen Darstellungen in den angewandten Künsten, der Architektur und im Kunstgewerbe bis zum Ersten Weltkrieg erhalten blieb, in den letzten Jahren allerdings mit abschwächender Tendenz.

So entstand über eine Zeitspanne von mehr als vierzig Jahren hinweg eine kaum zu überblickende Fülle von allegorischen Bildnissen in allen Gattungen der Bildenden Künste.

Methodik

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit solchen Bilddarstellungen, in denen Industriesparten, Firmen, Erfindungen, Technologien, technische Abläufe oder Wirkungsweisen in allegorischer Form, das heißt durch Figuren, Attribute und Symbole ausgedrückt oder angedeutet werden. Der Terminus „Allegorie“ folgt hier der gängigen, traditionellen Begriffsbestimmung für die Bildenden Künste wie sie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts¹ verfestigte, und bedeutet die Darstellung eines Begriffs mit bildlichen Mitteln.

Da die Blütezeit der Industrie- und Technikategorien mit der Epoche des Kaiserreichs zusammenfällt, wird die zeitliche Eingrenzung der vorzustellenden Beispiele sich in etwa an diesen Rahmen halten. Allerdings soll er in räumlicher Hinsicht nicht willkürlich eng gefasst werden, denn die Entwicklung von Industrie und Technik im 19. Jahrhundert vollzog sich bereits in beträchtlichem Maß auf internationaler Ebene. Es gab eine Reihe von Firmen, deren Produkte nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa und in Übersee vermarktet und bisweilen auch an mehreren Standorten produziert wurden. Dementsprechend blieb auch die künstlerische Repräsentation solcher multinationalen Unternehmen in Form von Warenzeichen, Annoncen, internationalen Ausstellungsauftritten u. ä. nicht auf ein einzelnes Staatswesen – etwa das Deutsche Reich – beschränkt. Die dennoch weitgehend eingehaltene Eingrenzung der zu behandelnden Beispiele auf das Deutsche Reich ist der pragmatischen Anforderung geschuldet, einen überschaubaren Rahmen an möglichst repräsentativen Beispielen und einen ebenso überschaubaren Rahmen für ihre wirtschaftlichen und politischen Entstehungsbedingungen zu setzen. Eine vollständige Erfassung aller existenten Beispiele ist nicht angestrebt und wäre nicht einmal in Ansätzen zu leisten. Die gewählte Anzahl von mehr als fünfzig zu analysierenden Haupt- und zahlreichen weiteren Vergleichsbeispielen soll einerseits ein aussagekräftiges Mindestmaß an typischen Darstellungen gewährleisten, andererseits aber nicht zu groß sein, sodass die als Grundlage zum Erarbeiten einer Typologie zunächst notwendige deskriptiv-formale Bestandsaufnahme kein erstickendes Ausmaß annimmt und nicht durch die zu häufige Wiederholung ähnlicher Dinge langweilig wird.

Als erster Schritt der Untersuchung wird kurz der Stand der Allegoriediskussion im betreffenden Zeitraum umrissen, vor dessen Hintergrund, aber auch gegen dessen vorherrschende Tendenz sich die Ausformulierung neuer Allegorien vollzog.

Nach einem überleitenden Abschnitt, der die industrielle Gesamtentwicklung des Deutschen Reichs und Europas im 19. Jahrhundert skizziert, widmen

¹ Siehe hierzu Kapitel 1.1.

sich die einzelnen analytischen Kapitel allegorischen Darstellungen der Industrie im Allgemeinen und sechs exemplarischen Industrie- und Technikzweigen, die in künstlerischer Form versinnbildlicht worden sind. Auch diese Kapitel beginnen mit einem knappen Überblick über den damaligen Entwicklungsstand ihres Fachs und stellen dann ausgewählte Beispiele von zugehörigen Allegorien vor. Diese werden beschrieben und einer formalen, ikonographisch-ikonologischen, stil-, ideen- und kulturgeschichtlichen Auswertung unterzogen. Wo es möglich ist, werden auch die Zusammenhänge und Voraussetzungen ihres Entstehens berücksichtigt und ansatzweise bereits Typen herausgearbeitet, welche am Ende der Untersuchung als deren Hauptergebnis in einem zweiten systematischen Teil zu einer gruppenübergreifenden Typologie ausdifferenziert werden. Während die Methodik des ersten Teils auf den im engeren Sinne kunsthistorischen Ansatz beschränkt bleibt, wird im zweiten Teil mit einer weiterführenden Methodik darauf aufgebaut. Sie ist erforderlich, um den spezifischen Entstehungsbedingungen und Charakteristika der Allegorie im Industriezeitalter gerecht zu werden und das Ausarbeiten eines sinnvollen Kriterienkatalogs zu ermöglichen. Die Methodik des typologischen Abschnitts wird zu Anfang des zweiten, systematischen Teils vorgestellt.

Eine selbstverständliche, bereits im Vorwort angesprochene Voraussetzung bei der Untersuchung der Beispiele ist, dass die vom Zeitgeist ihrer Epoche durchdrungenen, aus heutiger Sicht häufig als Trivialkunst, wenn nicht gar als Kitsch² erscheinenden, bisweilen von unfreiwilliger Komik begleiteten Industriedarstellungen allegorischer und mythologischer Art als vollgültiger Ausdruck des Geistes ihrer Zeit ohne Einschränkungen ernst genommen und anerkannt werden.³

2 Die Begriffe „Trivialkunst“ und „Kitsch“ sind hier im Sinne ihres heutigen Alltagsverständnisses verwendet. Sie bereiten der Kunstwissenschaft seit jeher definitorische Probleme, die in diesem einleitenden Abschnitt nicht ausgebreitet werden sollen. Siehe zum Problem von Trivialkunst DE LA MOTTE-HABER 1972, darin besonders HOLLÄNDER 1972 und HOFMANN 1972. Mit Bezug auf De la Motte-Haber wertet auch Ulrike Gall die meisten ihrer Beispiele als Trivialkunst. Siehe GALL 1999, S. 18.

3 Günter Hess hat völlig zu Recht darauf hingewiesen, dass die Allegorien des Historismus die Denkstrukturen ihrer historischen Situation signifikanter konservieren als die Strömungen der „Hochkunst“. Vgl. HESS 1975, S. 565f.

Forschungsstand

Wo in der kunst- und kulturgeschichtlichen Fachliteratur allegorische Darstellungen von Technik und Industrie untersucht werden, geschieht dies bislang nur selten in Form monographischer Analysen von einzelnen Werken, wie beispielsweise mit den Aufsätzen von Rainer Kahsnitz über das frühe (1863–1867) allegorisch-narrative Glasfensterprogramm *Die Gewinnung und die Segnungen des Gaslichts* in Nürnberg.⁴ Auch die Allegorie in der Bildenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts als zeittypisches, über die Darstellungen technischer Dinge hinausgehendes Phänomen, wird selten thematisiert. Ein singuläres und brillantes Beispiel dafür ist der Aufsatz von Günter Hess zum Thema „Allegorie und Historismus“, eine dichte und vielschichtige Untersuchung des Gegenstands.⁵ Häufiger aber werden Industriallegorien en passant oder vorbereitend im Rahmen von umfangreicheren Untersuchungen mit abweichendem Schwerpunkt thematisiert. Hier ist beispielhaft die Untersuchung zu Peter Behrens und der AEG von Tilmann Buddensieg u. a. zu nennen, in der den industriemythologischen Aspekten der Architektur und des Designs der AEG vor Behrens' Zeit immerhin ein eigenes Kapitel gewidmet ist.⁶ Auch in den Publikationen des Recklinghäuser Museums „Strom und Leben“ werden immer wieder einzelne Industrie- und Techniklegorien, v. a. Werbung, behandelt, bislang jedoch ebenfalls nur als Teilbereich übergeordneter Themenstellungen.⁷ Dem Thema der Historiendarstellung und der allegorischen Malerei in Form der künstlerischen Ausstattung öffentlicher Gebäude im 19. Jahrhundert widmet sich Monika Wagner.⁸ Ihre umfangreiche monographische Untersuchung zum genannten Themengebiet befasst sich im Zuge einer Analyse zahlreicher Beispiele von groß angelegten, monumentalen Bildprogrammen u. a. mit dem Verhältnis von Allegorie, Geschichtsmalerei, Genre und Dekoration in der künstlerischen Darstellung, der zeittypischen Bildsprache und Ikonographie, den historischen und ideengeschichtlichen Bezügen und Voraussetzungen.

Eine der vorliegenden Untersuchung in mancher Hinsicht verwandte Abhandlung ist die 1999 erschienene Dissertation von Ulrike Gall über weibliche Personifikationen in Allegorien des Industriezeitalters.⁹ Die Autorin befasst sich ebenfalls mit der Phase des deutschen Kaiserreichs und stellt die industrie-, gesellschafts- und kulturhistorischen Voraussetzungen für die Entstehung der in

4 KAHSNITZ 1981; KAHSNITZ 1981a.

5 HESS 1975.

6 BUDDENSIEG 1978, S. 21–37.

7 Vgl. WESSEL 2002; DITTMANN 2010; HORSTMANN 2010. Weitere ausgewählte Beispiele sind SCHWARZENBERGER 2002; MEURER 2006; TSCHOEKE 1985.

8 WAGNER 1989.

9 GALL 1999.

Frage kommenden Werke dar, außerdem analysiert sie eine Reihe von Beispielen auch nach klassisch kunsthistorischen Gesichtspunkten. Ihr Erkenntnisinteresse jedoch mündet abweichend von der hier verfolgten Aufgabe in das Herausarbeiten der Bedeutung und des Wandels der Darstellungsweise weiblicher Figuren in technisch-industriellen Allegorien der Epoche. Die Untersuchung von Gall bildet die bisher umfassendste monographische Arbeit zu Allegorien der Kaiserzeit.

1. TEIL:
IDEENGESCHICHTE,
TECHNIKGESCHICHTE,
IKONOGRAPHIE

1.1 Theoretische Positionen zur Allegorie im 18. und 19. Jahrhundert

Die allegorische Darstellung gehört zu den ältesten Gattungen der Kulturgeschichte. Sie war seit der Antike über Jahrhunderte hinweg eine selbstverständliche und anerkannte Form des künstlerischen Ausdrucks. Beispielsweise definierte der bedeutende französische Kunsttheoretiker der Barockzeit, André Félibien, die „compositions allegoriques“ in seinem Konferenzbericht der französischen Kunstakademie als höchste und ehrenvollste Stufe der Malerei und Plastik.¹⁰ Eine präzise Bestimmung des Begriffs „Allegorie“ und verwandter Begriffe wie „Symbol“ und „Zeichen“ jedoch existierte vom Altertum bis zum 18. Jahrhundert nicht. Im Januar 1766 gab Johann Joachim Winckelmann mit seiner Schrift „Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst“ einen ersten Anstoß zur systematisch reflektierenden Betrachtung der allegorischen Kunst. In den elf Kapiteln dieses Werkes versucht Winckelmann nach einer allgemeinen Definition der Allegorie als „Andeutung der Begriffe durch Bilder“, der Vielfalt von Allegorien in der Kunstgeschichte durch aufeinanderfolgende Beispiele und Zuschreibungen Herr zu werden. Das letzte Kapitel, „Versuch neuer Allegorien“ betitelt, zählt, anstatt Regeln für die Bildung neuer Allegorien zu entwickeln, eine Reihe von Einzelvorschlägen auf. Mit Winckelmanns Schrift war der Anfang einer kunsttheoretischen Bearbeitung des Themas gemacht, aber die wenig präzise, überwiegend deskriptiv-additive Methodik Winckelmanns ließ eine Distanz zum Sujet weitgehend vermissen. Seine Beispielsammlung stand noch in der Tradition der von ihm selbst durchaus kritisch gesehenen, für die Kunst vom Frühbarock bis hin zum Historismus außerordentlich einflussreichen „Iconologia“, einer alphabetisch geordneten Beschreibung von allegorischen Darstellungsmustern des italienischen Gelehrten Cesare Ripa.¹² Winckelmanns in diesem Sinne etwas altertümlicher „Versuch einer Allegorie...“ provozierte Reaktionen methodischer und kritischer denkender Zeitgenossen. Die erste schriftliche Stellungnahme zu seinem Werk war Gotthold Ephraim Lessings noch im selben Jahr veröffentlichte Aufsatzsammlung „Laokoon“, in der er am Beispiel der Laokoongruppe und anderer Werke der klassischen Bildhauerei und an Beispielen der antiken Litera-

10 FÉLIBIEN 1706, S. 16 (Préface). Der Konferenzbericht umfasst die Ergebnisse von sieben Konferenzen, die im Jahr 1667 stattfanden. Die für die Kunsttheorie bedeutsamen, apodiktisch formulierten Ausführungen Félibiens zur Rangordnung der Gegenstände und Gattungen der Malerei veröffentlichte er im Vorwort. Siehe zu Leben und Wirken André Félibiens GERMER 1997, zur Bedeutung des Vorworts zu den Konferenzberichten darin S. 356–369.

11 WINCKELMANN 1964, S. 2.

12 Ripas „Iconologia“ wurde in der ersten Fassung 1593 veröffentlicht. Es folgten mehrere veränderte und illustrierte Auflagen von ihm selbst und zahlreiche Bearbeitungen und Aktualisierungen seines Werkes und nach Ripas Muster aufgebaute Ikonologien anderer Autoren. Siehe dazu RIPA 1984; HERTEL/RIPA 1970. Siehe auch die Ausführungen zu Ripa in Kap. 1.3.1.

tur grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Bildhauerei, Malerei und Dichtkunst entwickelte.¹³

Das Thema Allegorie wird von Lessing zwar nur in der Vorrede ausdrücklich angesprochen, wo er an die Adresse der zeitgenössischen Malerei den Vorwurf der „Allegoristerei“¹⁴ erhebt, doch widmet er in seiner Gegenüberstellung von Literatur und Bildenden Künsten dem Nachweis breiten Raum, dass es den Bildenden Künsten im Unterschied zur Literatur unmöglich sei, Handlungen mit ihrem wesenseigenen Merkmal der Zeitlichkeit angemessen darzustellen. Lessings grundsätzliche, etwas formlos als Aufsatzfolge zusammengestellte Betrachtungen zur Notwendigkeit und Wirkungsweise der Allegorie waren umfassend genug, um ihm eine Pionierrolle in der aufkommenden kritischen Allegoriediskussion zukommen zu lassen.¹⁵ Sein Vorwurf der Allegoristerei war allgemeiner und prinzipieller Art und setzte eine kunst- und literaturtheoretische Diskussion in Gang, die bald mit großer Intensität geführt werden und mehr als hundert Jahre anhalten sollte. So begann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Prozess der Klärung der Termini „Allegorie“ und „Symbol“ und der Abgrenzung beider gegeneinander, zunächst mit der Definition der Allegorie als Darstellung eines Begriffs. Mit der terminologischen Klärung einhergehend setzte sich die Tendenz zur fundamentalen Kritik der Allegorie fort, die nun vor allem mit dem ihr zugeschriebenen rationalistischen Charakter begründet wurde. Der Allegorie als bloßer Begriffillustration wurde in der Epoche der deutschen Klassik und Romantik das dieser überlegene Ideal des autonomen Kunstwerkes gegenübergestellt, das in sich selbst ruhe und nur sich selbst auszudrücken habe.¹⁶

Zunehmende Schärfe gewann die Haltung zur Allegorie im frühen 19. Jahrhundert in generell ablehnenden Positionen wie derjenigen Arthur Schopenhauers. Dieser sieht in seiner Schrift „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von 1818 den Zweck der Kunst in der Übermittlung einer zugrundeliegenden Idee, welche in möglichst reiner, von allem Fremdartigen gesäuberter Form fasslich gemacht werden soll. Dagegen verfolge die Allegorie den Zweck, einen Begriff auszudrücken: „Eine Allegorie ist ein Kunstwerk, welches etwas Anderes bedeutet, als es darstellt. Aber das Anschauliche, folglich auch die Idee, spricht unmittelbar und ganz vollkommen sich selbst aus, und bedarf nicht der Vermittelung eines

13 LESSING 2010.

14 LESSING 2010, S. 5.

15 Noch 1881 benannte Hugo Blümner seine Schriftenreihe zu kunsttheoretischen Fragen „Laokoon-Studien“ und begann sie mit einem Aufsatz zur Allegorie in den Bildenden Künsten. Vgl. BLÜMNER 1881.

16 Die Allegoriediskussion des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wurde in mehreren Fachpublikationen bereits ausführlich untersucht und soll, da sie hier eine bloß vorbereitende Rolle spielt, nur angerissen werden. Eine ausführliche Übersicht gibt SÖRENSEN 1972. Vgl. darin Zusammenfassung und Kommentar S. 261–266. Einen knappen Überblick über die Positionen wichtiger Vertreter der theoretischen Allegoriediskussion gibt, mit Bezug auf Sörensen, auch GALL 1999, S. 91–98.

Anderen, wodurch es angedeutet werde. Was also, auf diese Weise, durch ein ganz Anderes angedeutet und repräsentiert wird, weil es nicht selbst vor die Anschauung gebracht werden kann, ist allemal ein Begriff. Durch die Allegorie soll daher immer ein Begriff bezeichnet und folglich der Geist des Beschauers von der dargestellten anschaulichen Vorstellung weg, auf eine ganz andere, abstrakte, nicht anschauliche, geleitet werden, die völlig außer dem Kunstwerke liegt: hier soll also Bild und Statue leisten, was die Schrift, nur viel vollkommener, leistet.¹⁷ Und der Begriff sei, so schlussfolgert Schopenhauer schon an früherer Stelle seiner Abhandlung über das Objekt der Kunst, „so nützlich er für das Leben, und so brauchbar, nothwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, für die Kunst ewig unfruchtbar“.¹⁸

Die Berechtigung der Allegorie ist hier also grundsätzlich und außerhalb jeder historischen Betrachtung in Frage gestellt, indem sie als unkünstlerisch klassifiziert wird. Ungeachtet der breiten Ablehnung der Allegorie in der Theorie des frühen bis mittleren 19. Jahrhunderts brachte die zweite Jahrhunderthälfte, mehr noch als die vorangegangenen Jahrzehnte, eine Unzahl allegorischer Darstellungen hervor. In dieser Phase, besonders in der hier genauer zu untersuchenden Epoche des deutschen Kaiserreichs, werden daher auch die theoretischen Stellungnahmen zur Allegorie vielseitiger und in zunehmendem Maße von praktischen und pragmatischen Erwägungen geleitet. Dennoch zieht sich die Frage nach der Berechtigung der Allegorie weiterhin durch die theoretische Diskussion.

Der Archäologe und Altphilologe Hugo Blümner rückt diese Frage in der 1881 erschienenen Abhandlung „Über den Gebrauch der Allegorie in den Bildenden Künsten“ ins Zentrum seiner Betrachtungen. Generell steht er, von Lessings Schrift „Laokoon“ ausgehend, der Allegorie kritisch gegenüber, nimmt aber die Häufigkeit ihres Auftretens zum Anlass einer umfassenden, von den Anfängen bis zur Gegenwart reichenden historischen Betrachtung über ihren Wert. In ihrer frühesten Zeit in der griechischen Antike sieht er allegorische Figuren durch ihre Entstehung im Rahmen einer lebendigen Volksmythologie gerechtfertigt. Sie hätten in dieser Zeit ähnliche Eigenschaften erlangt wie die Götter und seien als individuell und lebendig gedachte Wesen in vielen Fällen kaum von diesen zu unterscheiden. Wenn aber, wie später in der römischen Antike, anstatt des naiven Volksglaubens der rationale Geist anfangs, allegorische Gestalten und auch neue Götter zu entwickeln, so seien diese nicht mehr als Personen wahrzunehmen, sondern nüchtern, konventionell, abstrakt und schematisch. Als Konsequenz aus dieser Erkenntnis solle eine gute allegorische Darstellung die Forde-

17 SCHOPENHAUER 1988, S. 315f.

18 SCHOPENHAUER 1988, S. 313.

nung erfüllen, „dass das Dargestellte so mit innerlicher Lebenskraft ausgestattet sei, dass es nicht den Eindruck des Fremdartigen und Frostigen mache, sondern uns unmittelbar nahe und verwandt erscheine.“¹⁹

Blümner bewertet im Verlaufe seines Aufsatzes zahlreiche historische Allegorien nach ihrer Zusammensetzung und hinsichtlich ihrer Lebendigkeit und Glaubwürdigkeit. Seine Untersuchung spitzt sich auf die Frage zu, ob denn die Allegorie für die Kunst seiner Zeit unentbehrlich sei und ob die Künstler berechtigt seien, neue Allegorien zu schaffen. Angesichts zahlreicher neuer und neu erfundener Allegorien entwickelt er einen praktischen Forderungskatalog, dem eine moderne Allegorie genügen solle. Wie schon gegenüber den historischen Beispielen verlangt er Deutlichkeit, Verständlichkeit und Schönheit, drei Forderungen, von denen bereits Winckelmann die ersten beiden genannt hatte.²⁰ Außerdem sollten die Figuren nicht als Handelnde auftreten²¹ und die Darstellungen dürften nicht zu kompliziert und umfangreich sein. Im Interesse der Verständlichkeit solle ein einziger Gedanke zum Ausdruck gebracht werden und kein Zusammenhang von Begriffen.

Jacob Burckhardt, der das Bedürfnis nach Repräsentation durch alte und neu erfundene Allegorien unter erheblich geringeren Vorbehalten anerkennt als Blümner, beschränkt seine Kritik an allegorischen Darstellungen in einem Vortrag des Jahres 1887 auf ganz praktische Dinge, auch hier offenkundig unter dem Eindruck der Vielzahl von Beispielen, mit denen er sich konfrontiert sieht. So weist er auf Schwierigkeiten bei der Wahrnehmung allegorischer Motive an Gebäudefassaden hin, die sich bisweilen aus einer ungünstigen und nicht zu verbessernden Betrachterposition ergeben könnten. Wie Blümner kritisiert auch Burckhardt Allegorien mit einer übertriebenen Anzahl von einzelnen Motiven, allerdings nicht ausdrücklich aufgrund ihrer Unverständlichkeit, sondern wegen der Ermüdung, die sie beim Betrachter auslösen.²² Weiter gehende Einwände gegen neu erfundene Allegorien bringt er nicht vor.

Differenzierter äußert sich sein Zeitgenosse Veit Valentin 1889, der die Allegorie als zeitgenössische Aufgabe ebenfalls nicht generell ablehnt. Wie zahlreiche Autoren vor ihm unternimmt Valentin zunächst eine Begriffsbestimmung, wobei er ein eigenes Vokabular entwickelt, ohne jedoch zu neuen theoretischen Positionen zu gelangen. Als wichtigstes Qualitätsmerkmal einer Allegorie – historisch wie zeitgenössisch – sieht er, ähnlich wie Blümner einige Jahre zuvor, Deutlichkeit und Verständlichkeit an, welche nur durch die Verwendung von

19 BLÜMNER 1881, S. 69. Er zitiert hier zustimmend, aber ohne weiteren Nachweis, Wilhelm Lübke.

20 WINCKELMANN 1964, S. 2.

21 BLÜMNER 1881, S. 89. Mit seiner Forderung, allegorische Figuren nicht als Handelnde auftreten zu lassen, bezieht sich Blümner ausdrücklich auf Lessing.

22 BURCKHARDT 1887, S. 423f.

Attributen möglich sei.²³ Eine Gefahr der allegorischen Darstellung bestehe darin, dass sie durch die ihr wesenseigene Betonung des Allgemeinen, Überindividuellen und Typischen „allzuleicht ins Leere und Nichtssagende“ ver falle und einen „rebusartigen“ Charakter annähme ohne noch die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks zu haben. Eine ästhetische Kunst beginne „aber erst da, wo die Teilnahme für die Art der Gestaltung erwacht. Die allegorische Kunst wird daher erst da zur ästhetischen werden, wo sie durch die individuelle Auffassung der bildlichen Darstellung neben Bewahrung der typischen Allgemeingiltigkeit eine Teilnahme für die Besonderheit der Auffassung und die Art der Gestaltung der Kunstschöpfung zu erwecken weiß.“ Und dies setze eine große und selten vorhandene Schöpferkraft des Künstlers voraus. Wo diese aber versage, sei die Willkür schon durch die Natur der allegorischen Kunst gegeben und es gebe mark- und charakterlose Schöpfungen, „welche durch Gedankendichtung statt durch die Gestaltungskraft wirken wollen.“ Auch Valentin kommt zu dem Fazit, dass nur die in die Allegorie eingebrachte Gestaltungskraft und der bewahrte Charakter der Bildlichkeit dafür sorgen könnten, dass sie nicht dem Wesen der Kunst widerspreche. Und dies sei abhängig von der künstlerischen Begabung des Darstellers. Es sei also nicht die allgemeine Berechtigung der allegorischen Kunst in Zweifel zu ziehen, sondern auf die Einzelleistung zu achten: „dem Künstler ist erlaubt was er kann. Traut er sich mehr zu, so ist nicht das von ihm gerade gewählte Gebiet der Kunst, sondern sein Mangel an Können schuld.“

Ganz am Ende des 19. Jahrhunderts, 1899, weist auch der protestantische Theologe D. W. Bornemann, ähnlich wie schon Blümner und Valentin, auf die Gefahr von „unkünstlerischen Darstellungen“, von Unklarheit, Zusammenhanglosigkeit und Schwerfälligkeit hin, wenn der Versuch gemacht werde, ganze Gedankenzusammenhänge allegorisch auszudrücken. Er sieht die Neigung zu allegorischen Darstellungen vor allem in Zeitaltern gegeben, „wo das künstlerische Interesse lebhaft angeregt, aber der Sinn für Geschichte und Wirklichkeit nicht ebenso entwickelt ist, oder dort, wo man bei wachsendem Abstraktionsvermögen doch die sinnfällige Vermittelung nicht missen mag, oder dort, wo bei dem Mangel an grossen Stoffen und bedeutungsvollen Gedanken der Gestaltungstrieb die Schwierigkeiten der Form mit Vorliebe aufsucht“. Auch die Gegenwart sei vielleicht von dieser Neigung nicht frei.²⁴

Obwohl Bornemann die Berechtigung der allegorischen Darstellung in der Gegenwartskunst anerkennt, räumt er ihr nicht den höchsten Rang unter den Kunstwerken ein: „Ein besonders hoher Kunstwert kommt der Allegorie über-

23 Vgl. zu den folgenden Ausführungen VALENTIN 1889, S. 36–48.

24 BORNEMANN 1899, S. 9f.