

## Workshop

### *Allegorie nach 1789 – Kritik und Transformation*

Die Allegorie als künstlerische und literarische Form sah sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vielfacher Kritik ausgesetzt, wobei die Vorwürfe von ihrer Abwertung als dunkel und unverständlich bis zur Diskreditierung als rein willkürlicher Modus der Bedeutungsproduktion reichen. Mit dem folgenreichsten Ereignis des 18. Jahrhunderts, der Französischen Revolution, gewannen diese kritischen Spannungen an verschärfter Aktualität. Angesichts der umwälzenden Ereignisse und der zunehmenden Schwierigkeit, diese historisch sinnfällig zu deuten, erlebte die Allegorie als Mittel der semantischen Stabilisierung jedoch auch eine Wiederbelebung sowohl in der Malerei wie insbesondere in der Druckgraphik. Der Workshop beschäftigt sich mit der Wiederaufnahme der Allegorie, ihrer kritischen Debatte während und nach der Revolution und der transformierenden Kraft, die diese Kritik entfaltete. Dabei steht nicht nur die Frage nach der kunsthistorischen Bedeutung der ›Sattelzeit‹ um 1800 zur Diskussion, sondern mehr noch die Relevanz vormoderner Formen der malerischen und literarischen Sinnstiftung unter den Bedingungen moderner Autonomieästhetik. Nicht zuletzt entstehen mit der Transformation der Allegorie im 18. und 19. Jahrhundert auch neue Lektüretechniken der Kunstkritik und schließlich der Kunstgeschichte, die an die Technik der Allegorese anknüpfen.

## Die Problematik der Allegorie in der französischen Bildproduktion um 1800

Gabriel Hubmann

Kritik am künstlerischen Mittel der Allegorie wurde im 18. Jahrhundert vielfach geübt – allegorische Formen seien, so der regelmäßig wiederkehrende Vorwurf, obskur: dunkel, unverständlich und insgesamt fragwürdig. Die Bildproduktion der Französischen Revolution stellt sich unter diesem Aspekt einer Problematisierung der Allegorie durchaus zwiegespalten dar, denn einerseits kam es im Rahmen der Bildpublizistik zu einer weiten Verbreitung allegorischer Formen, andererseits blieb der Status dieses Mittels durchwegs instabil und problematisch.

Mit der Revolution scheint sich eine Spannung zwischen zwei Ebenen der Darstellung zu aktualisieren bzw. zu verschärfen, die bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts problematisiert worden war: nämlich diese zwischen einer Abbildung historischer Personen und Ereignisse einerseits und eines Einsetzens von allegorischen Figuren andererseits. Unter dem Andrängen historischer Ereignisse, deren Bedeutung oft instabil ist, wird – so die These, die ich in meinem Vortrag entwickeln möchte – das Mittel der Allegorie verformt, in Operationen der Verschiebung bzw. Umverteilung einer grundlegenden Transformation unterzogen. Eine Folge dieser Operationen wird sein, dass allegorische Formen nicht mehr an die traditionelle Gestalt einzelner Personifikationen mit ihren Attributen gebunden bleiben, sondern sich tendenziell über die Darstellung als Ganze ausbreiten können.

Die Problematik der Allegorie, die sich mit der Revolution in der Spannung zwischen dem Historischen und Allegorischen, dem universal Verständlichen und konkret Verkörperten entfaltet, ist dabei nicht als Hemmung oder Hindernis aufzufassen, sondern im Gegenteil als Motor, der die Bildproduktion so unterschiedlicher Künstler wie etwa Jacques-Louis David und Théodore Géricault herausfordert, antreibt und dadurch auch verbindet.

## Allegorie und die Launen der Einbildungskraft nach Anne-Louis Girodet

Barbara Wittmann

Anne-Louis Girodet hat im Laufe seiner Karriere vermutlich nur ein einziges Bild geschaffen, das eine klassische allegorische Syntax aufweist und bei diesem Gemälde handelt es sich um eine unverhohlene Spott-Allegorie. Die in *Mademoiselle Lange en Danaé* (1799) artikulierte Kritik an der Allegorie findet ihre Fortführung und Antwort in dem Portrait des zehnjährigen Benoît Agnès Trioson, das kurz danach gemalt und im Salon von 1800 ausgestellt wurde. Die Girodet-Forschung hat das Stilleben dieses Bildnisses zumeist allegorisch ausgelegt und dabei übersehen, dass in der Fiktion des Bildes Benoît Agnès selbst die Allegorie hervorgebracht hat. Girodet charakterisiert das Kind als Allegoriker und macht sich damit zum Wegbereiter eines neuen Verständnisses der Kindheit als poetischen Lebensabschnitt. Aus der praktischen Kritik an der rhetorischen Tradition geht eine Neubegründung der Allegorie als eine anthropologische Grundfunktion hervor, die ihre Quellen in der Folge immer weniger in der Literatur und Weisheit »der Alten« und sehr viel mehr in der Einbildungskraft des Künstlers und seines Publikums finden wird.

Allegorien einer Allegorie? Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* (1830) in den Salons von 1838 und 1845

Ralph Ubl

Es ist ein merkwürdiger, in der Forschung noch nicht hinreichend gewürdigter Umstand, dass *La Liberté guidant le peuple* von 1830 ohne offensichtliche Nachfolge in Delacroix' Schaffen geblieben ist. Dieses nahm kurz nach Vollendung des Revolutionsbildes eine Richtung, die von den Konflikten der modernen Geschichte entschieden wegführte. In denselben Jahren verschwand das Gemälde, das 1831 vom französischen Staat gekauft worden war, im Museumsdepot. So war die *Freiheit* den Blicken der Öffentlichkeit entzogen und zugleich von der künstlerischen Entwicklung ihres Autors abgetrennt. Ich werde die These vertreten, dass Delacroix diese doppelte Dissoziation von seinem eigenen Hauptwerk in den Gemälden für die Salons von 1838 und von 1845 thematisierte, und die Frage diskutieren, ob seine thematische Auseinandersetzung mit der Freiheitsallegorie ihrerseits als allegorisch zu verstehen ist.

## Post-Pygmalionisch, Fast-Allegorisch. Körperfiguration bei Eichendorff und Goethe

Philipp Ekardt

Ausgehend vom Leitinteresse der Tagung – nämlich der Frage nach dem zwar krisenhaften aber unstrittigen Weiterbestehen allegorischer Formen um 1800 – soll sich dieser Vortrag in einem heuristisch motivierten, also keinesfalls auf Vollständigkeit abzielenden Vergleich mit zwei Beispielen von Figurationsmodi befassen, die wir zu diesem Zeitpunkt in einem eigentümlichen Zustand des »Nachlebens« antreffen (der Begriff sei hier ausdrücklich *nicht* im Sinne Warburgs verstanden). Goethes *Zweiter Faust* und Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* können, wiewohl grundverschieden, als Beispiele dafür betrachtet werden, wie Typen der Figuration bzw. sprachlich/bildlichen Darstellung »noch einmal«, im Zustand ihres historischen Überstandes vorgestellt werden. In seinem späten Werk schreibt Goethe einen ganzen Maskenaufzug, die Mummenschanz, der durch die Figur des »Knaben Lenker« als Parade der Allegorien bezeichnet wird und der damit ihren seltsam uneigentlichen Status quasi doppelt. Einst diskreditiert als rein technischer, bloß interessanter und eben arbiträrer Signifikationsmodus, lässt Goethe die Allegorie(n) hier für einen Akt quasi im Nachklang noch einmal paradieren. In Eichendorffs Novelle wird wiederum, so die These, einer der wichtigsten, wenn auch nicht zum Zeichentypus geronnene, Figurationstopoi des 18. Jahrhunderts in ein ähnliches Stadium überführt: der einst formative Topos des Pygmalionmythos, an dem sich Ästhetik wie Darstellungstheorie des 18. Jahrhunderts orientierten, tritt in ein seltsam unstetes Phantomdasein. Das fast-allegorische wie das post-pygmalionische Beispiel eint dabei, dass in der Gestalt menschlicher oder menschenähnlicher Figuren Instanzen, Bilder, Einheiten auftreten, an denen Figuration, im Sinne eines Wandlungsgeschehens, jenseits ihres historischen Einsatzpunktes, quasi in historischer Asynchronie, sichtbar wird.

## The Allegorical Imagination in French Painting Around 1800: Poetic Invention versus Political Service

Philippe Bordes

The ideals and political demands concomitant with the establishment of the republican government in 1792 impacted the course of history painting in several ways: artists turned their attention increasingly to contemporary events rather than exemplary scenes from the ancient past; they put aside the *genre agréable*, designating escapist subjects from mythology and fable; they restricted the rich poetic language of allegory to conventionally iconic figurations that functioned like political slogans. During the Directory (1795-1799) a public policy of laissez-faire in the arts encouraged individual experimentation and creative diversity, with an upsurge of paintings detached from politics. During the Consulate established after Bonaparte's coup d'État, the vogue for allegorical fable peaked and saw the timely publication in 1799 of a collection of essays on the subject by Johann Joachim Winckelmann and Johann Georg Sulzer, translated from the German. Through his self-promotion as a specialist in this vein, Jean-Baptiste Regnault challenged the pre-eminence of history promoted since the 1780s by Jacques-Louis David. Yet even the latter and his pupil Antoine-Jean Gros, though they continued to shun mythology, were keen to introduce allegorical resonances in their compositions, whether portraits or depictions of Bonaparte's heroism during his military campaigns. Once on the imperial throne, Napoleon wanted it both ways and commissioned a vast triumphal allegory from Regnault and an equally monumental suite from David illustrating the coronation ceremonies. It was not long, however, before he conceded that allegory was widely deemed a visual language of the past, ill-suited to celebrate the bourgeois values of the *siècle de Napoléon*.