

Thomas Giese (Düsseldorf)

Die Amerikabilder Emanuel Leutzes im Kontext von Bildern, Versen und Texten der Zeit

Für Liz

1. Einleitung

„People here are all in a state of delirium about the Mexican War. A military ardor pervades all ranks – [...] Nothing is talked of but the ‚Halls of the Montezumas“¹, notiert Herman Melville am 29. Mai 1846 in Lansingburgh, New York. Der US-Senat und -Kongress hatten zwei Wochen zuvor die von Präsident James K. Polk (1795-1849) eingebrachte Kriegserklärung gegen Mexiko angenommen. Mit „Halls of the Montezumas“ spielt Melville auf die Eroberung Mexikos durch die Spanier unter Führung von Hernán Cortés an. Im Januar 1848 stehen nach zweijährigem blutigem Krieg US-Truppen in der mexikanischen Hauptstadt. Im gleichen Jahr malt Emanuel Leutze in Düsseldorf *The Storming of the Great Mexican Teocalli, by Cortez* (im Folgenden: *The Storming of the Teocalli*), das im März 1849 im Galerisaal der Düsseldorfer Akademie ausgestellt wird und „in den nächsten Tagen gleich den übrigen Bildern des jungen Meisters nach seiner amerikanischen Heimath gesandt“ werden soll, wie dem *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* in seiner Ausgabe vom 2. März 1849 zu entnehmen ist.² Ab Juli war das Werk dann in der Galerie der *American Art Union* am Broadway zu sehen.³ Als es 1991 in der Ausstellung *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920* im Washingtoner National Museum of American Art

1 Brief vom 29. Mai 1846. Zit. nach Robert Walter Johannsen: *To the Halls of the Montezumas: The Mexican War in the American Imagination*, Oxford: Oxford University Press 1985, S. 10. Vgl. auch: *From Family Correspondence of Herman Melville. Unedited Selections*. In: http://andromeda.rutgers.edu/~ehrllich/361/melville_letters.html (Zugriff am 18.04.2018).

2 *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* (zit. DJK), No. 52 (2. März 1849).

3 The Gallery – No. 3. Bulletin of the American Art Union (zit. BAAU). Vol. 2, No. 4 (Juli 1849), S. 6-8.

präsentiert wurde, provozierten Ausstellung und Gemälde eine heftige Kontroverse. Im Bericht der *New York Times* heißt es dazu:

The problems with the exhibition are evident from the canvas that dominates the very first gallery. Emanuel Leutze, the German-born painter of patriotic American chestnuts like ‚Washington Crossing the Delaware‘, portrays Cortes and his Spanish troops storming the Teocalli pyramid of the Aztecs. Indians vainly defend their sacred site against an invading force that is not above looting jewels from corpses and tossing babies around. Leutze renders the terror-stricken women and children who flee the Spaniards and who beseech the heavens for help as if he were painting ‚The Massacre of the Innocents‘. And yet a viewer gathers from the wall text that accompanies this 1848 painting that ‚The Storming of the Teocalli‘ is, in fact, a racist and imperialistic image intended to represent ‚the might of Christianity prevail[ing] against a dark and bloodthirsty foe‘.⁴

Es ist bemerkenswert, dass ein Gemälde derart in den Fokus einer Kontroverse über das Geschichtsbild der USA rückt. Noch bemerkenswerter ist, dass es sich um ein Gemälde handelt, das 143 Jahre zuvor auf einer Staffelei in einem Düsseldorfer Atelier entstand.

Im Vormärz hatten Düsseldorfer Gemälde ähnlich heftige Kontroversen ausgelöst. Historienmaler im Umkreis von Carl Friedrich Lessing (1808-1880), einem Großneffen des Schriftstellers der Aufklärung, ließen „sich von Gedanken inspirieren, deren Lösung auch noch in unsre Tage hinüberspielt“, konstatiert 1854 der Armenarzt, Dichter und Kunstkritiker Wilhelm Müller (1816-1873). Künstler wollten „frisch und keck in Ereignisse greifen, die zu dem Leben in unserer Zeit in einer bestimmten Beziehung stehen“.⁵ Historie wurde „als Katalysator zur Zuspitzung aktueller Auseinandersetzungen dienstbar gemacht“.⁶

4 Michael Kimmelman: Old West, New Twist at the Smithsonian. In: *New York Times*, 26. Mai 1991, auch unter: <http://www.nytimes.com/1991/05/26/arts/art-view-old-west-new-twist-at-the-smithsonian.html> (Zugriff am 18.04.2018).

5 Wolfgang Müller von Königswinter: *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf- und zwanzig Jahren*, Leipzig: Rudolph Weigel 1854, S. 89. Müller publizierte unter dem Pseudonym Wolfgang Müller von Königswinter.

6 Thomas Giese: „Gegen Münchener Tendenzen“. Immermanns Kunstartikel in *L'Europe littéraire* von 1833. In: Bernd Füllner/Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Das Politische und die Politik im Vormärz* (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 2015, Bd. 21), Bielefeld: Aisthesis 2016, S. 227-251, hier S. 251.

Der Streit um das Teocalli-Bild war 1991 mit dem Ende der Washingtoner Ausstellung in der US-amerikanischen Öffentlichkeit und Wissenschaft nicht vorbei. So knüpfte Jochen Wierich 2001 in seinem Aufsatz *Struggling through History: Emanuel Leutze, Hegel, and Empire* an Martin Christadlers These an, Leutze habe seine Amerika-Vorstellung George Bancrofts protestantisch-hegelianischer Deutung der amerikanischen Geschichte entlehnt. In seinem späteren Werk *Grand Themes: Emanuel Leutze, Washington Crossing the Delaware, and American History Painting* aus dem Jahr 2012 führte Wierich dies dann weiter aus. Für seine These konnte er aber lediglich eine Belegstelle beibringen, und in dieser wird ein Einfluss Hegels auf die Düsseldorfer Schule sogar explizit bestritten.⁷ Barbara Groseclose hatte hingegen 1975 in ihrer Leutze-Monografie die Auffassung vertreten, Leutze habe 1850/51 das Ereignis der Delaware-Überquerung ins Gedächtnis rufen wollen, um die Deutschen zur Fortsetzung der gescheiterten Revolution von 1848/49 zu ermutigen.⁸ Sie blendet dabei allerdings aus, dass die Vereinigten Staaten in den Jahren nach 1848 im Hinblick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse keineswegs uneingeschränkt als Vorbild hatten dienen können. Denn zu jener Zeit wurde im US-Senat und -Kongress diskutiert, inwieweit in den von den USA annektierten mexikanischen Territorien die Sklaverei wieder legalisiert werden könne, die der Staat Mexiko bereits 1829 per Dekret für abgeschafft erklärt hatte. Einigen US-Bürgern diente Europa Mitte des 19. Jahrhunderts sogar als Exilort oder Rückzugsraum.⁹ Sowohl

7 Jochen Wierich: *Grand Themes: Emanuel Leutze, Washington Crossing the Delaware, and American History Painting*, Pennsylvania State: Penn State University Press 2012, hier S. 63, Anm. 39. Wierich bezieht sich dabei auf eine Rezension zu dem Werk von Friedrich von Uechtritz: *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben. Theil I*, Düsseldorf: Schreiner 1839. In von Uechtritz' Buch fände sich „eine ironische Polemik gegen gewisse Aesthetiker der Hegelschen Schule“, heißt es in der Rezension. An besagter Stelle schreibt von Uechtritz, dass „ein Maler, der sich auf das Studium der Werke Hegels einlassen wollte, [...] als Maler verloren [wäre]“, ebd., S. 72f.

8 Groseclose spricht von der „German – indeed the European – conception of America as the land of moral regeneration and spiritual rebirth“. Dazu: Barbara Groseclose: *Emanuel Leutze 1816-1868: Freedom is the only King*, Washington: Smithsonian Institution 1975, S. 37.

9 Der afroamerikanische Schriftsteller Frederick Douglass, der aus der Sklaverei fliehen konnte, hatte sich ab 1845 für einige Jahre in Europa aufgehalten, da zu dieser Zeit selbst in den US-Nordstaaten Sklaven rechtlich weiterhin als ‚Eigentum‘

Grosecloses als auch Wierichs Thesen mangelt es an quellengestützten Fakten. 1964 attestierte Wolfgang Hütt dem Künstler Leutze eine wesentliche „Bedeutung für die Entwicklung einer realistischen Kunst in Düsseldorf“¹⁰, obwohl der Maler nach eigenen Angaben „a thorough poetical treatment of a picture“ anstrebte. Sabine Morgen schließlich interpretierte *Washington Crossing the Delaware* als „ein amerikanisch-nationales Monument“, das in „einem überzeitlichen Zusammenhang patriotische Gefühle weckt“, obwohl das Bild von Anfang an auch Anlass für Hohn und Spott bot.¹¹

Jenseits des Atlantiks gibt es in der kunstgeschichtlichen Forschung Ansätze zu einer Neubewertung der im Vor- und Nachmärz in Düsseldorf produzierten Amerikabilder. Der Standort von Leutzes Staffelei in Europa „placed him culturally and physically outside the ranks of his fellow antebellum artists“¹², wie dies Justin Wolff etwa für Leutzes zeitweise ebenfalls in Düsseldorf lebenden Kollegen Richard Caton Woodville (1825-1855)

galten und die Sklavenbesitzer des Südens auf Auslieferung ihres ‚Eigentums‘ bestehen konnten. In Großbritannien trat er dann bei verschiedenen Anlässen mit Vorträgen und Reden gegen die Sklaverei auf, und englische Freunde sammelten Geld für ihn, um ihn selbst aus der Sklaverei frei zu kaufen. Auch der Politiker und Senator von Massachusetts Charles Sumner war nach Europa geflohen, nachdem er 1856 im US-Kongress die skandalösen Zustände im Sklavenhalterstaat Kansas in scharfer Form angeprangert hatte, und von einem demokratischen Kongressabgeordneten krankenhauserreif geschlagen worden war. Während eines mehrjährigen Europaaufenthalts gelang es Sumner, sein Trauma zu überwinden, er kehrte 1859 in den US-Senat zurück und nahm den Kampf gegen die Sklaverei und für die bürgerliche Gleichstellung der Afroamerikaner wieder auf. Vgl. dazu u. a.: Frederick Douglass: Das Leben des Frederick Douglass als Sklave in Amerika von ihm selber erzählt, Göttingen: Lamuv Verlag 1991 (Erstveröffentlichung engl. 1845); David Herbert Donald: Charles Sumner and the Rights of Man, New York: Knopf 1970.

- 10 Wolfgang Hütt: Die Düsseldorfer Malerschule, Leipzig: VEB E. A. Seemann 1964, S. 55.
- 11 Sabine Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika im 19. Jahrhundert: Düsseldorfer Bilder in Amerika und amerikanische Maler in Düsseldorf (Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2), Göttingen: Edition Ruprecht 2008, hier S. 263.
- 12 John Davis/Justin Wolff: Richard Caton Woodville: American Painter, Artful Dodger. In: Caa Reviews. A Publication of the College Art Association, 15.09.2003, auch unter: <http://www.caareviews.org/reviews/578#.WgRmPIgxdU> (Zugriff am 18.04.2018).

konstatiert. Woodvilles Bilder, so heißt es bei Wolff, würden nicht in die Schemata passen, in denen *American genre painting* gesehen werde. Doch bei kaum einem anderen Künstler gehen die Urteile so weit auseinander wie bei dem 1816 in Schwäbisch Gmünd geborenen Emanuel Leutze. Bei Biographen besteht lediglich darin Konsens, dass er als Neunjähriger mit seinen Eltern in die Vereinigten Staaten kam, als Heranwachsender in Philadelphia Zeichen- und Malunterricht bei John Rubens Smith (1775-1849) nahm und erste künstlerische (Verkaufs-)Erfolge ihm im Alter von 24 Jahren die Reise nach Europa ermöglichten. Im Düsseldorfer Atelier von Carl Friedrich Lessing begann Leutze 1841 sein erstes Historienbild *Columbus before the Council of Salamanca*. Das Folgebild *Columbus in Chains* wurde 1842 vom belgischen König bei der Brüsseler Gemäldeausstellung prämiert, und 1893 erschien es als Motiv auf der 2- $\text{\$}$ -Briefmarke zur Erinnerung an die *World's Columbian Exposition* von Chicago. Studienreisen führten Leutze 1843/44 nach München, Venedig, Bologna und Rom. 1845 heiratete er in Düsseldorf Juliane Lottner und kehrte 1851 für mehrere Monate nach Amerika zurück. Die *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Philadelphia, verlieh ihm 1853 die Ehrenmitgliedschaft. Im gleichen Jahr zeichnete ihn der preußische König mit der *Goldenen Medaille für Kunst* aus.¹³ Weil in Europa Aufträge ausblieben, die ihn und seine Familie hätten ernähren können, kehrte er 1859 erneut in die Staaten zurück, wo er mit der Ausmalung des Washingtoner Kapitols beauftragt wurde.¹⁴ Als er 1868 mit nur 52 Jahren starb, hatte er bis dahin nur eine Wand im Treppenhaus des Kapitols fertig stellen können. Das Wandbild wird von einer Verszeile aus Georg Berkeleys Gedicht *On the Prospect of Planting Arts and Learning in America* gekrönt.

Leutzes *Washington Crossing the Delaware* wurde in den USA zur nationalen Ikone und blieb bis heute äußerst populär. Dient es den einen als Objekt ihrer anhaltenden Bewunderung, so den anderen als Vorlage für satirische Fotomontagen, Collagen und spöttische Karikaturen.

Den Schwerpunkt meiner nachstehenden Untersuchung lege ich auf eine eingehende Bildbetrachtung und die Beschäftigung mit zeitgenössischen Zeitungszensuren, Gedichten und Liedtexten. Bei den im Rheinland

13 Zur Verleihung der Goldenen Medaille siehe: DJK. No. 43 (19. Februar 1853), zur Ehrenmitgliedschaft in der Academy: Wöchentlicher Kunstbericht. Meldung. In: DJK. No. 126 (28. Mai 1853).

14 Neu erschlossene Briefquellen zu Leutzes Übersiedlung finden sich in: Heidrun Irre: Von der Rems zum Delaware, Schwäbisch Gmünd: Einhorn 2016, S. 69.

wirkenden Dichtern und Malern ist ähnlich wie bei Heine stets zu fragen, „was als bare Münze gelesen werden darf und was zwischen den Zeilen“, und dieses ist jeweils „nur fallweise und nicht kategorial zu bestimmen“.¹⁵ Da bei einer Paraphrasierung das ironisch Mitschwingende, versteckte Anspielungen und Doppeldeutigkeiten verloren gehen würden, werde ich im Folgenden ausführlich die Quellen zitieren. Um vor allem interbildliche Bezüge aufzeigen zu können, bediene ich mich eines Verfahrens, das 2015 Margaret A. Rose in ihrem Beitrag über *Gemalte Politik* am Beispiel Johann Peter Hasenclevers¹⁶ angewandt hat. So soll der 1854 von Wilhelm Müller aufgestellten These, Leutze habe für sein künstlerisches Wirken „stets Ereignisse, deren treibende Gedanken auch noch in unsere Tage herüberwirken“¹⁷, gewählt, nachgegangen werden. Im Vordergrund der Untersuchung steht die Frage, inwieweit sich in Leutzes Werken eine „Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen“ finden lassen, welche „mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptidee angewandt“¹⁸ werden, wie dies einmal Hermann Püttmann (1811-1874) bei der Betrachtung von Werken Carl Friedrich Lessings formuliert hatte.

Um es konkreter zu fassen: In der vorliegenden Studie geht es um die Problemstellung, inwiefern der Streit, den das Teocalli-Bild 1991 in der Washingtoner Ausstellung provozierte, ebenso wie die nicht abebbenden Kontroversen über Leutzes *Washington Crossing the Delaware* jeweils auf Uneindeutigkeiten in der Bildaussage zurückzuführen sind, oder ob diese Kontroversen nicht vielmehr durch die den Bildern eingeschriebenen Antithesen provoziert wurden. Zu diesem Zweck werden auch Bezüge zu (Amerika-)Bildern anderer zeitgenössischer, in Europa tätiger Maler – wie etwa von Eduard Bendemann, Carl Friedrich Lessing, Richard Caton Woodville und Paul Delaroché – hergestellt, wogegen Parallelen zu ‚poetischen‘

15 Claas Morgenroth: Das Ereignis des Schreibens. Foucault, Heine und das Politische. In: Füllner/Eke: Das Politische und die Politik im Vormärz (wie Anm. 6), S. 47-72, hier S. 53.

16 Margaret A. Rose: Gemalte Politik. J. P. Hasenclevers *Arbeiter und Stadtrath* von 1848 und 1850. In: Füllner/Eke: Das Politische und die Politik im Vormärz (wie Anm. 6), S. 227-251.

17 Müller von Königswinter: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren (wie Anm. 5), S. 140.

18 Hermann Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig: Otto Wigand 1839, S. 34.

Amerikabildern – sei es in Ferdinand Freiligraths *Californien* oder in Heinrich Heines *Vitzliputzli* – nur schlaglichtartig an dieser Stelle aufgezeigt werden können.

Konzentrieren werde ich mich in der Untersuchung in erster Linie auf die folgenden Bilder von Emanuel Leutze: auf *The Storming of the Teocalli* (2,15 x 2,51 m), das während bzw. unmittelbar nach der gescheiterten 1848er Revolution entstanden ist, und auf das unmittelbar darauf begonnene und 1851 vollendete *Washington Crossing the Delaware* (3,78 x 6,48 m).

2. „Zwischen America und hier..“

Die erste bei einem Atelierbrand beschädigte Version von *Washington Crossing the Delaware* wurde Dezember 1850 im Kölner Gürzenich ausgestellt und verlost, wobei „[d]er ganze Ertrag der Verlosung [...] zum Besten der Familien einberufener Landwehrmänner“ verwandt wurde.¹⁹ Das Feuilleton der *Kölnischen Zeitung* brachte eine ausführliche Bildbesprechung, die das *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* am 12. Januar 1851 nachdruckte. Als die zweite Version des Monumentalbildes in Begleitung des Künstlers jenseits des Atlantiks eintraf, erschien in der *Evening Post* am 19. September eine unwesentlich gekürzte Übersetzung, die *Literary World* druckte diese wiederum am 27. September nach.²⁰ Einleitend heißt es in dieser Rezension: „Wir halten uns an den Gedanken, welcher sich in dem Bilde ausspricht; der ist ganz, mächtig und unverkennbar“, wobei die Bildidee wie folgt gefasst wird:

Der Maler hat in diesem Gemälde die Begebenheiten der Stunde dargestellt, in welcher über das Wohl und Wehe der nordamerikanischen Freistaaten durch die Kühnheit ihres muthvollen und staatsklugen Führers für Jahrhunderte hin entschieden wurde. Fast waren die Mittel zur Fortführung des Krieges erschöpft, das Heer drohte sich in wenigen Tagen aufzulösen: die Sache der Freiheit jenes Erdstriches, mit ihren unermeßlichen Folgen für das alte Europa, wäre für wer weiß wie lange hinausgeschoben, vielleicht für immer vernichtet worden, – da leistete der große Geist Washington's das dem moralisch niedrigeren, sorglos ruhenden Feinde [gemeint sind insbesondere die jenseits des Delaware bei Trenton lagernden hessischen Truppenkontingente,

¹⁹ DJK. No. 273 (14. November 1850).

²⁰ Vgl. dazu: Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule (wie Anm. 11), S. 235.

Anm. Th. G.] unmöglich Scheinende: er überschritt mit seinen Schaaren in der Nacht, mitten durch die treibenden Eismassen den Delaware [...].²¹

Die Mitglieder des während der 1848er Revolution gegründeten Vereins *Malkasten* hatten für Leutze am 24. Juli 1851 ein Abschiedsfest ausgerichtet, bei dem ein Faltblatt mit einem *Abschiedslied* verteilt wurde.²² Auf Seite drei und vier war zudem ein Gedicht mit dem Titel *Washingtons Uebergang* abgedruckt, das – wesentlich kleiner gesetzt – die Unterzeile „über den Delaware“ trägt. Die ersten zwei, an Bänkelsang erinnernden, Strophen lauten:

Hört ihr Leute das Gedichte
 Von dem großen Wasserfluß,
 Der in der Naturgeschichte
 Heißt der Delawarius.

Dieser fließt im fernen Westen
 Zwischen America und hier,
 Und an seinen wüsten Küsten
 Haus't manch grauses Ungethier.

In literarischer Hinsicht eher unbedeutend, scheinen diese Verse aber Wesentliches zum Verständnis des Bildes beitragen zu können. Emanuel Leutze war Präsident des *Malkastens* und zeichnete sich durch eine besondere Geselligkeit aus. Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Vereinsmitglieder mit dem Gemälde, an dem der Künstler seit 1849 arbeitete, gut vertraut waren. Eine wissenschaftliche Analyse der Kunstszene am Rhein wird, dies sei hier erwähnt, stets dadurch erschwert, dass jenes scherzend-poetische Idiom, das sich in der Region unter preußischer Zensur bis zur Perfektion entwickelt hatte und oft auch auf US-Amerikaner ansteckend wirkte, erst dechiffriert werden muss.²³ Worthington Whittredge

21 DJK, No. 273 (14. November 1850).

22 Vgl. auch Bernd Kortländer: „unendlich deutsch und komisch“. Der Malkasten und seine Dichter. In: Künstlerverein Malkasten (Hrsg.): Hundertfünfzig Jahre Künstler-Verein Malkasten, Düsseldorf: Richter 1998, S. 42-55, hier S. 48.

23 In der Zeitung *The Crayon* berichtete ein US-Student aus Düsseldorf, dass ihm die Akademie als eine Art „menagery“ vorgestellt worden sei, „on account of the strange beings that inhabited it, among whom the students, with long flowing hair, figured as lions, and some of the professors as grumbling bears“. Dazu:

(1820-1910) ließ, um nur ein Beispiel zu nennen, bei seinem Bericht über die Entstehung von *Washington Crossing the Delaware* der Fantasie freien Lauf. Ver zweifelt habe Leutze, so kolportiert Whittredge, nach geeigneten Modellen gesucht. Da alle Deutschen zu klein gewesen seien und „finding American types“ für Leutze zum Problem wurde, habe er – Whittredge – am Ende selbst nicht nur für den Mann am Steuerruder, sondern auch für Washington posieren müssen. „This was all because no German model could fill Washington’s clothes“²⁴, scherzt Whittredge. Ein Blick auf das Gemälde liefert den Schlüssel zu dieser Pointe: Rechts von dem Mann am Ruder sind zwei Männer auf dem Eis zu sehen, gegen die jene im Boot tatsächlich wie Giganten erscheinen.²⁵ Whittredge macht aus dieser „inaccuracy“ durch seine Interpretation eine dezidiert politische Pointe, indem er behauptet, außer US-Amerikanern habe nur ein Norweger die Größe gehabt, um als Modell dienen zu können. Norwegen besaß zu jener Zeit, worauf auch in Journalen hingewiesen wurde, eine der fortschrittlichsten Verfassungen Europas.²⁶

Bei dem an Bänkelsang erinnernden Abschiedsgedicht für Leutze ist gleichfalls aufmerksam nach solchen versteckten Anspielungen zu suchen. Was auffällt: In den Versen fließt der Delaware bzw. „der Delawarius“ nicht an einem geografisch konkret benennbaren Ort, sondern schlicht „im

(Anonym): Dear Crayon! In: *The Crayon*, Vol. 4, No. 8 (August 1857), Rubrik: Foreign Correspondance, Items, etc., S. 250, siehe auch: <http://www.jstor.org/stable/25527612> (Zugriff am 18.04.2018). Vgl. zu dem Thema: James M. Brophy: *Popular Culture and the Public Sphere in the Rhineland, 1800-1850*, New York: Cambridge University Press 2007.

24 Worthington Whittredge: *The autobiography of Worthington Whittredge, 1820-1910*. Hrsg. von John I. H. Baur, Brooklyn: Museum Press 1942, S. 22. Siehe auch: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89054773270;view=1u;seq=38> (Zugriff am 18.04.2018).

25 Es gab jedoch etliche Kunstwissenschaftler, die Whittredges Scherz – Amerikaner seien größer als Deutsche – völlig ironiefrei nachdruckten, vgl. dazu etwa: John K. Howat: *Washington Crossing the Delaware*. In: *Metropolitan Museum of Art Bulletin*. No. 07 (März 1968), S. 289-299, hier S. 292.

26 „In Norwegen und Belgien sind nun bekanntlich die freiesten, ausgebildetsten konstitutionellen Verfassungen“, die demokratische Partei in Deutschland habe daher „die Verfassungen in Norwegen und Belgien als Muster aufgestellt“. (Anonym): Die Partheien. Artikel. In: *DJK*, No. 124 (6. Mai 1848).

Westen“, genauer: „Zwischen America und hier, [...]“: In den Strophen vier bis sechs heißt es über den aufrechten Helden im Boot:

Es geschah vor vielen Jahren,
 Daß ein sich'rer Washington
 Ueber diesen Fluß gefahren
 Mit viel Pferden und Kanon!

Dieser war ein großer Räuber
 In dem Land America,
 Schonte nicht das Kind im Leibe,
 Wie's die Welt mit Grausen sah.

In der Mitte thut er stehen,
 Durch das Perspectiv er schaut,
 Alle Leute, die ihn sehen,
 Denen schaudert gleich die Haut.²⁷

Die diesen Mann auf der anderen Uferseite sahen, waren Briten und ihre hesischen, oft zwangsrekrutierten, Söldner, aber auch die Ureinwohner, denen beim Anblick eines Weißen sicherlich ebenfalls gleich die Haut geschaudert hat. Diese Verse über den „große[n] Räuber“ – stehen sie hier für die andere, die dunkle Seite des so aufrechten weißen Mannes im Boot? Leutzes Werk erhielt jenseits des Atlantiks sowohl enthusiastische Kritiken als auch totale Verrisse, in denen unter anderem kritisiert wurde, dass Leutzes Washington sehr einem eroberungssüchtigen Napoleon oder Cäsar ähneln würde.²⁸ Die Verse, „Schonte nicht das Kind im Leibe, / Wie's die Welt mit Grausen sah“, lassen an das Gemälde *The Storming of the Teocalli* denken. Überlagern sich in Leutzes Vorstellungswelt tatsächlich, wie im ‚Bänkelsang‘ angedeutet, gleich mehrere Bilder?

27 Groseclose: Emanuel Leutze 1816-1868 (wie Anm. 8), S. 47. Die Autorin hat das Gedicht in ihrer Monografie zwar aufgenommen, jedoch unter Auslassung der Strophen fünf und sechs. Das Faltblatt mit dem Gedicht befindet sich im: Malkastenarchiv Düsseldorf, Best. 08/Personenbezogene Sammlung/Leutze. Sabine Schroyen, ist für ihre bereitwillige Unterstützung der Recherchen im Archiv des Künstlervereins Malkasten an dieser Stelle zu danken.

28 Wierich: Grand Themes (wie Anm. 7), S. 42.

Ist die „Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen“, die Hermann Püttmann bei Carl Friedrich Lessings Gemälden konstatierte, auch in Leutzes *Washington Crossing the Delaware* zu finden? So wenig wie der „Delawarius“, der im Gedicht „zwischen America und hier“ fließt, ein realer Fluss ist, so wenig scheint auch der auf die Leinwand gemalte Bootsheld mit jenem George Washington identisch zu sein, der von 1732 bis 1799 in den Vereinigten Staaten lebte und wirkte. Dass seine Historienbilder keine bloßen Reproduktionen historischer Ereignisse, sondern vielmehr Produkte seiner Imagination seien, hat Leutze selbst stets betont. Seine Arbeitsweise wurde im November 1849 in dem *Bulletin of the American Art Union*, das der US-amerikanische Kunstverein mit Sitz in New York vierzehntägig an Vereinsmitglieder versandte (im Folgenden: *Bulletin*), wie folgt geschildert:

Before he takes up his pencil he seems to have painted a mental picture, in which every part of his proposed work has been designed in form and colors that tell the story in unmistakable language. Every glance of the eye, every gripe of the hand, every planting of the foot seems to have been worked out in that hidden painting.²⁹

Der Künstler male zunächst „a living soul“, wie es dort heißt, und erst im zweiten Schritt kleide er das Imaginierte „in honest muscles, full of ‚blood and blue veins‘, and, last of all, put on the doublets and the hose [...]“.³⁰ Das „hidden painting“ würde während des Malprozesses auf der Leinwand angefüllt „with life and passion“, glühenden Farben und satten Kontrasten, wie sie dem Maler zuvor „in the silent gallery of his imagination“ erschienen seien. In dieser imaginären Galerie hängen, so ist zu vermuten, *The Storming of the Teocalli* und das Monumentalbild *Washington Crossing the Delaware* dicht beieinander. Welche anderen Werke befinden sich noch in dieser imaginären Galerie?

Leutzes Bild von der Eroberung Mexikos wurde, als das monumentale Washington-Bildnis ab Oktober 1851 im *Stuyvesant-Institute* am Broadway ausgestellt wurde, durch Heinrich Heines Ballade *Vitzliputzli* erneut ins

29 The Gallery – No. 5. Artikel. In: *Bulletin of the American Art-Union*, Vol. 2, No. 8 (November 1849), S. 16f.

30 Ebd. Die „Seele“ als zentrales ‚Organ‘ der Kunstproduktion findet sich auch bei Wilhelm Schadow, der wie Immermann entscheidenden Einfluss auf die Kunstkonzepte der Düsseldorfer Malerschule ausübte. Vgl. Giese: Gegen Münchener Tendenzen (wie Anm. 6), S. 241ff.

Gedächtnis gerufen. Diese war als Vorabdruck in französischer Übersetzung in der Oktober-Ausgabe der Zeitschrift *Revue des Deux Mondes*³¹ erschienen. In der Ballade hat Heine den Blick auf die Fremden sozusagen umgedreht: Die Fremden sind nicht mehr die „Indianer“, die Bewohner „Westindiens“, sondern vielmehr die übers Meer gekommenen Weißen. Dieser Perspektivwechsel findet sich pointiert in jener Passage in Verse gesetzt, in welcher der Dichter den aztekischen Opferpriester zu seinem Gott beten lässt:

O verderbe unsre Feinde,
Diese Fremden, die aus fernen
Und noch unentdeckten Ländern
Zu uns kamen über's Weltmeer –

Warum ließen sie die Heimath?
Trieb sie Hunger oder Blutschuld?
Bleib' im Land und nähr' dich redlich,
Ist ein sinnig altes Sprüchwort.

Was ist ihr Begehr? Sie stecken
Unser Gold in ihre Taschen,
Und sie wollen, daß wir droben
Einst im Himmel glücklich werden!³²

31 Die *Revue des Deux Mondes* war bereits im 19. Jahrhundert ein Periodikum mit internationaler Verbreitung. Georg Weerth entdeckte z. B. 1855 eine Ausgabe der Zeitschrift mit neuen Heine-Gedichten auf der Börse von Buenos Aires. Brief Weerths an Heine vom 1. April 1855. In: Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin/Paris: Akademie/Éditions du CNRS 1970ff., hier Bd. 27, Brief Nr. 1216, S. 292ff.

32 Heinrich Heine: Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke [Düsseldorfer Ausgabe] (DHA). Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 3/1, Hamburg: Hoffmann & Campe 1992, hier S. 74. Zum Vorabdruck der Ballade „Vitzliputzli“ in der *Revue des Deux Mondes* siehe auch: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86921h/f358.image.r=heine> (Zugriff am 18.04.2018).

3. Emanuel Leutzes *The Storming of the Teocalli*

Auf den unteren Etagen der Tempelpyramide leisten aztekische Krieger den hochgerüsteten Invasoren Widerstand, auf den oberen sehen wir fliehende Frauen und Kinder. Anders als auf einigen Gemälden vom Typ *The Massacre of the Innocents*³³ wehren sich die Frauen hier nicht, Menschenopfer werden fatalistisch hingenommen. Diese hatten im Weltbild der Azteken einen festen Platz. Auf einer der unteren Etagen opfert ein Azteke ein Kleinkind, auf einer der obersten, also dort, wo traditionell der Opferpriester das Menschenopfer ritual verrichtet, steht ein Spanier, „[a] grim old warrior, with his sword between his teeth, [...] hurling down an infant which he has torn from its mother's arms. Others are planting the standard of Castile upon the walls“.³⁴

Diese Darstellung wird 1849 in der Juli-Ausgabe des *Bulletin* als „that terrific combat described by Prescott in the second volume of his ‚Conquest of Mexico‘“ angegeben. Das Bild stellt eine groteske Verdrehung der Vorlage dar: Bei Prescott erstürmen die Spanier die Tempelpyramide, stürzen die Götzenbilder hinunter und errichten einen Altar mit einem Banner der Heiligen Jungfrau, die das Jesuskind auf dem Arm trägt. Bei Leutze hingegen wirft der Konquistador statt der Götzenbilder einen Säugling hinab, so als ob er sich in aberwitziger Weise zum aztekischen Menschenopferkult ‚bekehrt‘ hätte.³⁵ Im *Bulletin* wird dazu erläutert, dass in Märtyrerdarstellungen Alter

33 Das Gemälde „Kindermord in Bethlehem“ (ca. 1637) von Peter Paul Rubens könnte Leutze 1843 in München gesehen haben, wo er die Sammlung besuchte, vgl.: Henry T. Tuckerman: *Artist-Life: or Sketches of American Painters*, New York: D. Appleton & Company 1847, S. 177. Zu dem „Massacre of the Innocents“-Motiv vgl. Morgen: *Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule* (wie Anm. 11), S. 142.

34 *The Gallery* – No. 3. Artikel. In: *Bulletin of the American Art-Union*. Vol. 2, No. 4 (Juli 1849), S. 6. Sabine Morgen wertet „die Tötung eines Kindes in einem kriegerischen Akt durch die Europäer“ im Vergleich zur „Kindsopferung durch den Priester“ als weniger grausam. Diese Bewertung scheint genauso wenig nachvollziehbar wie ihre Auffassung, dass Leutze mit dem Bild „die Verherrlichung des Sieges der Christen über die Heiden“ darstellen würde, dazu: Morgen: *Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule* (wie Anm. 11), S. 139 u. 143. Vgl. auch Wierich: *Grand Themes* (wie Anm. 7), S. 48-51.

35 Bei Prescott heißt es über den Eroberer Cortés: „He accordingly, without further ceremony, caused the venerated images to be rolled down the stairs of the



Abb. 1: Aztekisches Menschenopferitual. Holzschnitt, anonym, nach einem Codex aus dem 16. Jahrhundert.

Meister die in den Himmel gemalten Engel einen Ausgleich zu den gleichzeitig abgebildeten grausamen Szenen schaffen würden.

But in this work nothing mitigates the terrible ferocity of the action – not even the figure of the monk, whose misguided ideas of the true spirit of Christianity destroy our respect for his devotedness. On all sides are the glaring eyes and bloody hands of a mortal combat, and all the most ferocious passions that can agitate the human heart – the thirst for gold – the blind fanaticism [...].³⁶

great temple, amidst the groans and lamentations of the natives. An altar was hastily constructed, an image of the Virgin and Child placed over it, and mass was performed by Father Olmedo and his reverend companion for the first time within the walls of a temple in New Spain.” Dazu: William Hickling Prescott: *History of the Conquest of Mexico*. II. Buch, Kapitel IV, New York: Harper & Brothers 1843, S. 152.

³⁶ The Gallery – No. 3 (wie Anm. 34), S. 6.



Abb. 2: Emanuel Leutze (1816-1868), *The Storming of the Teocalli, by Cortez and His Troops* (Ausschnitt), 1849, Öl auf Leinwand. 215,1 x 250,8 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT (USA). The Ella Gallup and Mary Summer Collection Fund, Inv. Nr. 1985.7.

Als das Gemälde zuvor im Galeriesaal der Düsseldorfer Akademie präsentiert wurde, fand sich im *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* eine kurze Beschreibung: „[O]hne gerade eine bestimmte Episode aus der Geschichte jenes gräuervollen Krieges zu sein, giebt die Composition ein Bild des grausamen Kampfes überhaupt.“ Zu der dargestellten Szene wird angemerkt: „Die Spanier haben nach langem Kriege die Oberhand gewonnen, ein Theil von ihnen ist in die Hauptstadt der Azteken eingedrungen und hat sich bis zum Tempel des obersten Götzen der Mexicaner durchgeschlagen [...]“³⁷

In dem Gemälde selbst finden wir jedoch keinen Hinweis, der auf einen langen Krieg, welcher angeblich vorausging, hindeuten würde. Der Autor des Artikels scheint auf etwas außerhalb des Bildes anzuspielden. Vielen war damals noch der Expansionskrieg der Vereinigten Staaten gegen Mexiko, der im Januar 1848 endete, lebhaft im Gedächtnis; über dessen Verlauf war auch in deutschen Blättern ausführlich berichtet worden. Das *Morgenblatt für gebildete Leser* hatte z. B. im Januar 1848 Auszüge *Aus dem Briefe eines Offiziers über den Feldzug nach Mexiko* gebracht. „Die Gräuere dieses Krieges will ich nicht beschreiben“, heißt es da. „Sie finden sie in jedem öffentlichen Blatte. Es war ein wahres Schlachten und die Grausamkeiten, deren Augenzeuge ich war, beschreibt keine Feder.“³⁸

Den im Bild hergestellten Gegenwartsbezug werde ich weiter unten im Text noch näher beleuchten, zunächst aber komme ich zu der Frage: Welche Vorbilder gab es für die dargestellten Szenen? Die in der rechten Bildhälfte ganz oben dargestellten kauern Frauen zeigen große Ähnlichkeit mit einer Gruppe in Leutzes Gemälde *The Iconoclasts* von 1847, welche sich dort in der rechten unteren Ecke befindet. Im Letzteren hält ein Bilderstürmer – die Heilige Schrift in der Hand – den Frauen eine Strafpredigt. Während in *The Iconoclasts* im Kircheninnenraum der Blick von einer der Frauen bittend nach oben gerichtet ist, richtet in ähnlicher Weise eine Aztekin in dem Teocalli-Gemälde ihren Blick gen Himmel. Rechts über der Frauengruppe in

37 DJK. No. 52 (2. März 1849).

38 Weiter heißt es in dem Artikel des Morgenblatts, dass für das US-Heer Freiwillige angeworben worden seien, die zu einem Großteil aus Deklassierten – „Verlaufenes Gesindel, sehr viele englische Deserteurs“ – bestanden hätten. „Von Menschlichkeit hatten diese Leute keinen Begriff; [...] ich [konnte] doch sehr oft den Anblick der Abscheulichkeiten nicht ertragen, die ich verüben sah. Einmal jagte ich einem Kerl eine Kugel durch den Kopf, als ich ihn beschäftigt fand, einer Schwangeren den Leib aufzuschneiden.“ Vgl. *Morgenblatt für gebildete Leser*. No. 17 (20. Januar 1848), S. 67f.

The Iconoclasts sind zwei Soldaten in Rüstung auf den Altar gestiegen, einer von ihnen schlägt mit einem Beil auf eine Darstellung Marias mit dem Jesuskind ein. Im Teocalli-Bild richtet sich die Attacke der Krieger dagegen nicht gegen ein Gemälde, sondern gegen lebende Menschen.³⁹ Das brutale Hinschlachten auf den Stufen des Teocalli-Bildes weist in einigen Bildelementen Parallelen zu Motiven in dem Gemälde *Destruction* aus Thomas Coles' Zyklus *The Course of Empire* aus dem Jahr 1836 auf. Die in Coles' fiktivem Massaker dargestellte, vor dem Denkmalsockel die Arme hoch reckende, Frau könnte als Vorlage für die in ähnlicher Haltung gemalte Figur gedient haben, die sich rechts oben im Teocalli-Gemälde befindet.

Noch größere Ähnlichkeit zeigt die erwähnte Frauengruppe mit Motiven in Gemälden Eduard Bendemanns (1811-1889), eines Künstlers, der als Student Wilhelm Schadow 1827 von Berlin nach Düsseldorf gefolgt war und ab 1838 an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden lehrte.⁴⁰ Die einen Rundbogen bildende Kontur der Kauernden greift die Silhouette der Frauengruppe in Bendemanns Werk *Die Juden im Exil* auf. Einige der Szenen könnten auch von den in sich zusammen gesunkenen Frauen inspiriert sein, die in der linken Bildhälfte von Bendemanns *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* (1835/36)⁴¹ dargestellt ist. Diese Bilder Bendemanns, die durch Stiche Verbreitung fanden, waren schnell recht populär, ja geradewegs zu Ikonen geworden und hatten insbesondere im Rheinland eine über das rein Ästhetische hinaus gehende Wirkung. Sie „sprechen ein tieferntes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes“, wie Hermann Püttmann konstatiert.⁴²

39 Beide Gemälde wurden im Bulletin miteinander in Beziehung gesetzt: "All those who remember *The Iconoclasts*, which was shown at the Art-Union rooms two years ago, will readily believe that the treatment of the Mexican scene, mentioned above, cannot fail to be exceedingly vigorous and effective in Mr. Leutze's hands." Vgl. Bulletin of the American Art-Union. Vol. II, No. 1 (April 1849). Zit. nach Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule (wie Anm. 11), S. 137.

40 Hütt: Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 10), S. 168.

41 Zerstört. Einst Leineschloss, Hannover.

42 Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 18), S. 44.



Abb. 3: *The Storming of the Teocalli, by Cortez and His Troops* (ganz). Siehe Bildunterschrift zu Abb. 2. [Abbildungsnachweis: Wikimedia, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leutze,_Emanuel_%E2%80%94_Storming_of_the_Teocalli_by_Cortez_and_His_Troops_%E2%80%94_1848.jpg. (Zugriff am 14.04.2018)]



Abb. 4: Detail aus *The Storming of the Teocalli, by Cortez and His Troops* (Abb. 3). Die Gruppe Frauen auf der obersten Etage rechts weist in der Art ihrer Gruppierung deutliche Ähnlichkeit mit der Figurengruppe in Bendemanns *Die Juden im Exil* (Abb. 5) auf.



Abb. 5: *Die Juden im Exil* (Gefangene Juden in Babylon), Nachstich von Ferdinand Ruscheweyh aus dem Jahr 1832 nach dem Gemälde von Eduard Bendemann, Öl auf Leinwand, 183 x 280 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Exkurs: Emanzipation aller unterdrückten Menschenklassen

In der 1839 veröffentlichten Schrift *Die Düsseldorfer Malerschule seit der Gründung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen im Jahr 1829* unterstreicht Hermann Püttmann, dass die Gemälde Eduard Bendemanns „nicht in die strenge Kategorie der Historienbilder“ einsortiert werden können, vielmehr

wendet der Künstler seine Blicke von dem Standpunkte der Gegenwart aus in die Tage der Vorzeit, und die riesigen Gebilde der Vergangenheit steigen aus dem Nebel empor, um ihre Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit mit der Gegenwart zu zeigen.⁴³

Püttmann stellt Bendemann auf die gleiche Stufe wie den Maler Lessing, die Gegenwart erscheint ihm dabei als eine fast schon messianische Umbruchperiode. Die Reformation sei auf halbem Wege stecken geblieben, proklamiert er, denn „das Emancipationssystem“ hätte „außer den Glaubenszuständen auch auf andere Einrichtungen des gesellschaftlichen Verbandes ausgedehnt w[e]rden“ müssen. Püttmann hebt hier die besondere Produktivkraft des Zweifels hervor, weil dieser jegliche Autorität in Frage stelle, was wiederum eine Weitung des Blickes zur Folge gehabt habe:

Amerika wurde von Neuem entdeckt, nämlich das freie Nordamerika; in Frankreich erstanden zwei furchtbare Titanen: Freiheit und Gleichheit; in Deutschland erblühte aus Schutt und Moder der moderne Messias, den die Pfaffen Antichrist nennen: die Philosophie.⁴⁴

Das Thema „Emancipation“ beschränkte sich im Rheinland nicht allein auf ästhetische Debatten. Schon die Freiheitskämpfe in Griechenland und Polen hatten aus dem Rheinland solidarische Unterstützung erfahren.⁴⁵ Als dann Anfang der 1840er Jahre die rechtliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung auf die politische Agenda kam und in der Öffentlichkeit zu einer

43 Ebd., S. 43.

44 Ebd., S. 26f.

45 Vgl. dazu u. a.: Eberhard Illner: Solidarität der Patrioten. Die Philhellenen- und Polenvereine im Rheinland. In: Ottfried Dascher/Everhard Kleinertz (Hrsg.): Petitionen und Barrikaden. Rheinische Revolutionen 1848/49. Ausstellungskatalog. Bearb. von Ingeborg Schnelling-Reinicke u. a., Münster: Aschendorff 1998, S. 61-65, hier S. 62f.

starken Mobilisierung führte – nicht zuletzt weil „der neue Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. Vorstellungen eines christlich-germanischen Staates hegte, der die Juden von der christlichen Bevölkerung bewußt absondern würde“ – rollte eine „Welle landesweiten Protests in Form von Eingaben und Gesuchen, Zeitungsartikeln und Broschüren“ an.⁴⁶ Mehrere Petitionskampagnen bewirkten in der Folge, dass die rechtliche Gleichstellung 1843 beim siebten Rheinischen Provinziallandtag eines der Schwerpunktthemen bildete. In einem Debattenbeitrag wurde die Emanzipation der jüdischen Bevölkerung in den Kontext der Emanzipation aller Unterdrückten gestellt.⁴⁷ Als ein konservativer Abgeordneter beteuerte, auch er sei für die Emanzipation, jedoch plädiere er „für eine allmähliche, stufenweise, je nach dem sie in der Bildung fortschreiten“, empörte sich ein Emanzipationsbefürworter, es „sei dieses ein Grund, der stets bei allen Völkern und zu allen Zeiten vorgeschoben worden ist, wo es galt, die Emancipation einer unterdrückten Menschenklasse zu verhindern“. Das scheinheilige Argument mangelnder Bildung habe er, so der Abgeordnete,

mehr als einmal in vollem Ernste gegen die Emancipation der Katholiken in Irland gehört; wer erinnert sich nicht des nämlichen Einwandes gegen die Emancipation der Griechen in der Türkei? wer hört ihn nicht noch alltäglich vorbringen gegen die Freistellung der Farbigen in den überseeischen Ansiedlungen der Europäer?⁴⁸

Der Landtag beschloss mit überwältigender Mehrheit die rechtliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung, die Umsetzung des Beschlusses scheiterte letztlich allerdings am Veto des preußischen Königs.

Bei der Mobilisierung für die Emanzipation spielte die bildende Kunst eine wichtige Rolle. Die Kunstvereine, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an vielen Orten entstanden, waren „durch ihre vielfältigen kunstpolitischen und kunsterzieherischen Maßnahmen ein wichtiges

46 Marina Sassenberg: Aus zweitausend Jahren. Jüdische Geschichte im Rheinland. In: Ludger Heid/Julius H. Schoeps (Hrsg.): Wegweiser durch das jüdische Rheinland, Berlin: Nicolai 1992, S. 9-19, hier S. 13.

47 Zu den Debattenbeiträgen beim Rheinischen Provinziallandtag vgl. hier: Düsseldorf-Zeitung, Nr. 58 (2. August 1843).

48 Ebd. Der Verweis auf die „Freistellung der Farbigen“ bezieht sich vermutlich auf die Kampagne Hundred Conventions, mit dem die Anti-Slavery Society 1843 in den USA mobilisierte.

Bildungsinstrument“ geworden⁴⁹, wobei der *Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen* zudem die *Förderung öffentlicher Kunstwerke als Vereinszweck in seinen Statuten fest verankert hatte*. Der erste diesbezügliche Ankauf betraf das Gemälde *Die Juden im Exil*. Der Vereinsvorstand trat mit dem Kölner Erzbischof über eine Anbringung in St. Maria in Capitolio in Verhandlungen. Da Bendemann aus einer jüdischen, zum Protestantismus konvertierten Familie stammte und die Darstellung zudem nicht der traditionellen katholischen Ikonographie entsprach, war die Offerte ein durchaus demonstrativer Akt.⁵⁰ Obwohl der Kunstverein zugesagt hatte, den größten Teil der Kosten für die Anbringung zu tragen, kam eine Vereinbarung nicht zustande. Nach der Absage des Erzbischofs wurde das Gemälde unter gleichen Konditionen dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln überlassen. Bendemann fertigte zusätzlich mehrere Repliken an, und nach kurzer Zeit hingen auch die von Ferdinand Ruscheweyh 1832 in Kupfer gestochenen Reproduktionen des Werkes an vielen Orten aus. 1833 besprach Karl Immermann das Gemälde in einer Artikelserie über die Malerei in Deutschland, die in der in Paris erscheinenden *L'Europe littéraire* publiziert wurde⁵¹, Atanazy Raczyński erwähnte das Gemälde im ersten Band seiner 1836 publizierten *Histoire de l'art moderne en Allemagne*⁵², die noch im gleichen Jahr auch in deutscher Übersetzung erschien.

49 „[Kunstvereine] trugen wesentlich zur Liberalisierung der Kunst und zum Entstehen eines neuen Kunstmarktes bei, organisierten Verkaufsausstellungen, versorgten durch das Verlosen angekaufter Gemälde die eingeschriebenen Mitglieder mit Kunstwerken, verbreiteten die Kenntnis berühmter Bilder durch Nachstiche und gaben Anteilscheine aus, durch die sie Kapitalien gewannen, die sie dann nutzbringend zur Durchführung künstlerischer Aufgaben verwendeten.“ Hütt: Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 10), S. 18. Vgl. auch: Kunst-Blatt. No. 35 (30. April 1829), S. 137.

50 Obwohl der Kunstverein zugesagt hatte, 70% der Kosten für den Ankauf des Gemäldes zu tragen, zog der Erzbischof eine zuvor bereits gegebene Zusage zurück, woraufhin der Kunstverein vorschlug, „es dem dortigen städtischen Museum zu überlassen“. Vgl.: Karl Immermann: Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Peter Hasubek, München: Carl Hanser 1978-1987, hier Bd. 3.1, S. 33-44. Zu Bendemann vgl.: Guido Krey: Gefühl und Geschichte. Eduard Bendemann (1811-1889). Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule, Weimar: VDG 2003, S. 111ff.

51 Vgl. dazu Giese: Gegen Münchener Tendenzen (wie Anm. 6), S. 227-251.

52 Atanazy Raczyński: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Berlin: A. W. Schade 1836, hier 1. Bd., S. 169.

Beim Pariser Salon von 1837 wurde Bendemanns großformatiges Werk *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* mit einer Medaille 1. Klasse, prämiert. Parallel dazu war auch Carl Friedrich Lessings *Hussitenpredigt* ausgezeichnet worden. Mit der anschließenden Ausstellung der *Hussitenpredigt* in vielen deutschen Städten ging eine spektakuläre Politisierung der Person Lessings einher, die durch die dezidiert Partei ergreifende Besprechung von Lessings Zeichnung *Jan Hus vor dem Konzil* in Raczyńskis Standardwerk weiter forciert wurde.⁵³ Über die geballte klerikale Macht, der sich Hus gegenüber sah, heißt es da:

[D]ie Richter sitzen behaglich da; die Gerechtigkeit scheint sie wenig zu beschäftigen [...]; man sieht wohl, diese von Furcht und Gewissensbissen freien Männer werden bald ihr Bluturtheil fällen [...]: der Spott ist die Logik dieser Männer, die ihre Macht vertheidigen und des Sieges gewiss sind.⁵⁴

4. Carl Friedrich Lessings *Belagerung/Verteidigung eines Kirchhofs*

Am äußeren linken Bildrand von *The Storming of the Teocalli* ist ein Konquistador erkennbar, welcher der Leiche eines Azteken die Goldkette vom Hals reißt. Unmittelbar daneben hockt jener Mönch, der in dem bereits behandelten *Bulletin*-Artikel erwähnt wird und der einem sterbenden, sich gegen dieses Ritual wehrenden Azteken ein Kreuzifix entgegenhält. Eine ähnliche Szene findet sich – ebenfalls am linken Bildrand – in Lessings Werk *Belagerung/Verteidigung eines Kirchhofs im Dreißigjährigen Krieg*.⁵⁵ Formal nahezu identisch, jedoch horizontal gespiegelt, liegt der Sterbende – oder bereits Tote – da. Er wehrt das Kreuz hier jedoch nicht ab, sondern hält friedvoll gefaltet die Hände über der Brust. Martina Sitt wies darauf hin, dass Leutze bei einigen Werken „seine Bildsprache aus einem ganzen Amalgam von Details“ geschöpft und vor allem „starke Anleihen bei Lessings Figurenrepertoire“ gemacht habe.⁵⁶ Die Helme im Teocalli-Bild ähneln dann auch tatsächlich denen in Lessings, gleichfalls im Jahr 1848 entstandenen,

53 Raczyński: Geschichte der neueren deutschen Kunst (wie Anm. 52), 1. Bd., S. 169.

54 Ebd., S. 158.

55 Vgl. Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule (wie Anm. 11), S. 140f.

56 Martina Sitt: Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing, Die Hussiten-Gemälde, Dortmund: Parerga 2000, S. 99.

Gemälde und „scheinen teilweise dem Repertoire der Düsseldorfer Ateliers zu entstammen“.⁵⁷

Bei der Gestaltung der präkolumbianischen Tempelarchitektur griff Leutze auf Abbildungen von Maya-Bauten zurück.⁵⁸ Zahlreiche Bücher, Kupferstiche und Lithographien mit weitgehend korrekten Darstellungen der Rüstung und Ausrüstung von Cortés' Truppen waren ebenfalls im Handel erhältlich. Und so scheint Leutze mit der falschen Darstellung der Helme ganz bewusst eine Analogie zu Lessings Gemälde intendiert zu haben. Das Stufenförmige der Tempelpyramide vermittelt darüber hinaus den Eindruck, als ob der Betrachter Zuschauer bei einem Bühnenspektakel sei.

Lessings *Belagerung/Verteidigung eines Kirchhofs* war nur wenige Monate vor Leutzes Teocalli-Bild gleichfalls im großen Galerie-Saal der Akademie präsentiert worden. In der Annonce vom 16. Dezember 1848 im *Düsseldorfer Journal* heißt es, dass Lessings Werk „uns und unserem Welttheile wahrscheinlich schon bald auf immer entführt werden wird“, in der Bildbesprechung am Folgetag wurde konkretisiert, „daß die herrliche Landschaft wahrscheinlich nach Amerika versandt werden wird“.⁵⁹ Dieser Hinweis auf „Amerika“ – tatsächlich wurde das Bild vom Düsseldorfer „Verein zur Errichtung einer Gemäldegalerie“ angekauft und ist in Düsseldorf verblieben⁶⁰ – wie auch die Annahme, dass Leutze mit den Bildzitatenauf einen Wiedererkennungseffekt setzte, lassen vermuten, dass er damit auf eine Beziehung beider Bilder auch auf der inhaltlichen Ebene hinweisen wollte. Eine eingehende Betrachtung scheint deshalb hier angebracht.

Im *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* wird Lessings *Belagerung* „als das bedeutendste unter den neueren Landschaftsbildern“ vorgestellt, und mit ironischem Unterton als „eine schöne Erinnerung an die vergangene“ – hier in Anführungsstrichen gesetzt – „schöne Zeit“ beschrieben. Es sei eine

57 Vgl. dazu: Die Eroberung des Teocalli durch Cortés und seine Truppen, 1849. In: Bettina Baumgärtel (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918. Bd. 2, Petersberg: Michael Imhoff 2011, hier S. 151.

58 Truettner wies darauf hin, dass die Architektur „wahrscheinlich in Teilen lithographischen Illustrationen von Maya-Tempeln, die 1844 in einem Band von Frederick Catherwood erschienen waren“, entstammt, dazu: Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule (wie Anm. 11), S. 137.

59 DJK. No. 326 u. 327 (16./17. Dezember 1848).

60 Lessings Gemälde gehört heute zum Bestand des Düsseldorfer Kunstmuseums/Stiftung Museum Kunstpalast.

„romantische Landschaft“, wobei der Rezensent das Ironische noch zusätzlich akzentuiert, indem er den Maler von den Zeitgenossen klar absetzt: „Nur Lessing hat seine alte Vorliebe für das goldene Zeitalter nicht aufgegeben [...] und seine Landschaften [...] staffirt und schmückt er gerne mit mittelalterlichen Szenen.“ Tatsächlich fällt der Blick aber auf eine beklemmende Kriegsszene.



Abb. 6: Carl Friedrich Lessing: *Belagerung (Verteidigung eines Kirchhofs im Dreißigjährigen Krieg)*, 1848, Öl auf Leinwand, 116,5 x 176,6 cm, Kunstmuseum Düsseldorf/Museum Kunstpalast. [Abbildungsnachweis: Carl Friedrich Lessing: Romantiker und Rebell. Hrsg. von Martina Sitt. Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Donat 2000, S. 71.]

Der Hinweis, dass der Maler sich die letzte Zeit „vorzugsweise mit seinem großen Werk ‚Hus vor dem Scheiterhaufen‘ beschäftigt“ habe, die „romantische Landschaft“ demzufolge nur Nebenprodukt sei, lässt sich als Wink zur thematischen Einordnung des Werks lesen. Denn Lessings Hussitenzyklus

galt in der öffentlichen Wahrnehmung, wie im Exkurs in Abschnitt 3 bereits angedeutet, als dezidiert politisch. Lessings Historienmalerei widersprach jeglicher Mittelalteridylle. Die Ausstellung der „romantischen Landschaft“ ab dem 16. Dezember gewann durch ihren Zeitpunkt eine besondere Brisanz, da seit dem Vormonat über Düsseldorf der Belagerungszustand verhängt worden war, und sowohl der Bürgergardenchef Laurenz Cantador als auch Ferdinand Lassalle in Haft saßen. Lessing selbst hatte ab Mai 1848 die Funktion eines Zugführers bei einer der Bürgergardereinheiten übernommen. Unmittelbar vor Verhängung des Belagerungszustandes hielt Cantador eine Rede vom Rathausbalkon eine Rede vor den angetretenen Bürgergarden und unterstrich dabei, dass diese nicht „ein neues Polizei-Institut“ bilden würden, vielmehr seien sie gegründet worden, um „eine Leibgarde der Freiheit zu schaffen“, und ihr vornehmlicher Auftrag sei, „die Verfassung gegen jedes Attentat der Regierung zu vertheidigen“.⁶¹

Nur einen Tag später verhängte Regierungspräsident von Spiegel unter Einbeziehung der in Köln stationierten preußischen Truppenkontingente den Belagerungszustand, „ein Ausrufer verkündete die Herrschaft des Bajonetts“, und es wurden „alle öffentlichen Plätze mit Infanterie, Kavallerie und Artillerie“ besetzt. Polizeiinspektor Zeller war von den preußischen Behörden entlassen, Mitglieder des „Regierungskollegiums zu Düsseldorf“ vom Dienst suspendiert und versetzt worden. Auf einer Geheimsitzung der Bürgergarde kamen die Versammelten zu der Erkenntnis, dass bewaffnete Gegenwehr in der aktuellen Situation „nur das Blut der Tapfersten und Muthigsten“ kosten würde. In den Folgetagen ging das Militär „in grausamer Weise gegen Bürgergardisten und ihre Angehörigen vor. So wurde eine 70-jährige Frau, die sich nicht zum Verbleib ihres Sohnes äußern wollte, mit Gewehrstößen zu Tode gefoltert.“⁶²

In diesem Kontext liest sich die Beschreibung des Lessing-Gemäldes wie ein Kommentar zur aktuellen Belagerung:

61 Zit. nach Dietmar Niemann: Düsseldorf während der Revolution 1848/49: Dokumente, Erläuterungen, Darstellung. Münster: Aschendorff 1983, S. 190. Von den 66 Offizieren der Bürgergarden waren insgesamt elf Maler. Lessing hatte den Dienst aber bereits vor Fertigstellung der „Belagerung“ wieder quittiert. Vgl. Dawn M. Leach: Zwischen Romantik und Realismus – Revolutionäres Engagement der Künstler. In: Dascher/Kleinertz: Petitionen und Barrikaden (wie Anm. 45), S. 214-216.

62 Zit. nach Niemann: Düsseldorf während der Revolution 1848/49 (wie Anm. 61), S. 192-197.

Die Kirche im Vordergrund auf einer Anhöhe ist zerstört; des festen Thurmes Spitze und das Dach in Schutt verwandelt, des Kirchhofs hohe steile Mauer zerschossen und Trümmerhaufen ringsum. Hierher hat sich ein zersprengtes Häuflein Krieger zur kurzen Rast nach heißem Kampfe zurückgezogen; zwischen den verwitterten Kreuzen und Steinen des Friedhofs liegen Tote und Verwundete neben offenen Gräbern.⁶³

Es folgt eine Verszeile von Ludwig Uhland (ohne Titel- und Autorenangabe): „Wer todt zu Boden sinket, hat hier nicht weit ins Grab.“ Eine alte Frau betet

knieend für die Seelen der Gefallenen. Die Lebenden aber kauern um ein Feuer, Marketenderinnen reichen einen Trank und Speise – oder sie spähen in die Ferne, wo zwischen hohen Kornfeldern ein Reitertrupp herannah, der so eben von einem brennenden Dorfe kommend, verheerend durch die blühenden Felder zieht.⁶⁴

Die Präsentation von Lessings Gemälde zu diesem Zeitpunkt – der spätere Titel *Belagerung/Verteidigung eines Kirchhofs* wird in der Bildbeschreibung nirgendwo erwähnt – lassen den Bezug zum aktuellen Belagerungszustand geradezu zwingend erscheinen. Indem Emanuel Leutze Bildzitate aus diesem Werk in das Teocalli-Bild integriert, wird der Betrachter dazu angeregt, auch in Leutzes Bild nach Analogien zu aktuellen Begebenheiten, sprich zu dem ein Jahr zuvor beendeten US-Krieg gegen Mexiko, zu suchen. Beide Gemälde zeigen Szenen totaler Zerstörung. Die scheinbar religiös-kriegerischen Auseinandersetzungen werden als Kampf um Macht (bzw. Gold) demaskiert. Stand hinter der aufeinander folgenden Präsentation beider Gemälde im gleichen Ausstellungsraum eine Strategie? Für eine derartige Annahme spricht, dass die Belieferung der *American Art Union*-Galerie am Broadway mit Werken aus Düsseldorf gleichfalls einer geradezu dramaturgischen Regie zu folgen schien. Für das Publikum jenseits des Atlantiks mussten – aufgrund des völlig anderen Erfahrungshintergrunds – natürlich andere Bezüge hergestellt werden. Ein Beispiel hierfür bildet ein Werk von Woodville, das

63 (Anonym): Ein neues Bild von Lessing. Artikel. In: DJK. No. 327 (17. Dezember 1848).

64 Ebd. Die Verszeile stammt aus dem Gedicht: Ludwig Uhland: Die Döffinger Schlacht. In: Deutsches Lesebuch. Proben der deutschen Poesie seit dem XVI. Jahrhundert. 2. Teil, Basel: Schweighauser'sche Buchhandlung 1836, S. 1263f.

in der *American Art Union*-Galerie, einige Wochen bevor das Teocalli-Bild dort eintraf, ausgestellt war und im *Bulletin* beschrieben wurde.

5. Richard Caton Woodvilles Gemälde *Mexican News*

Im Frühjahr 1849 traf in der Galerie am Broadway Richard Caton Woodvilles⁶⁵ kleinformatiges, ebenfalls 1848 entstandenes, Ölgemälde *Mexican News* ein, dessen Präsentation in der April-Ausgabe des *Bulletin* angekündigt und in der Folge Nummer besprochen worden war. Der 1825 in Baltimore geborene und von 1845 bis 1851 in Düsseldorf lebende Künstler stellt in diesem Werk eine Figurengruppe unter dem Vordach eines Hotels, das zugleich als Post-Office fungiert, dar. Die im Bildzentrum stehende Person starrt mit weit aufgerissenen Augen und offenem Mund in eine aufgeschlagene, offensichtlich frisch eingetroffene Zeitung. An ihrer Kleidung ist abzulesen, dass die Szene irgendwo in einem kleinen Ort der USA in der Gegenwart spielt. Es handelt sich fast um eine pantomimische Darstellung: *EXTRA* steht in großen Lettern über dem Blatt. Am linken Balken des Vordachs ist ein kleiner Zettel angepinnt, auf dem „Volunteers for Mexico“ steht, und über dem Eingang hängt ein großes Schild, versehen mit dem Schriftzug „American Hotel“ in Versalien. Es signalisiert, dass hier nur derjenige Zutritt hat, der so solvent ist, dass er sich eines der Zimmer leisten kann. Einzelne Details, wie z. B. der Schwarze auf der untersten Stufe und das vor ihm stehende Mädchen, werden im *Bulletin* besonders herausgestellt:

The old negro sitting upon the step is life itself. [...] There is also something painful in the truth with which the squalor and rags of the poor negro girl are rendered. But as an exhibition of character and feeling, how admirable is the whole group! How much unity and completeness it possesses! How well the individual peculiarities of each person represented are shown beneath the momentary feeling of common interest which animates them all!⁶⁶

65 Zu Woodville vgl.: Justin P. Wolff: Richard Caton Woodville: American Painter, Artful Dodger, Princeton: Princeton University Press 2002; Joy Peterson Heyrman: New Eyes on America: the Genius of Richard Caton Woodville, London: Yale University Press 2013.

66 The Gallery. No. 2. Artikel. In: Bulletin of the American Art-Union. Vol. 2, No. 2 (Mai 1849), S. 9.



Abb. 7: *Mexican News*, 1851, Stahlstich (57,5 x 47 cm) von Alfred Jones nach dem Gemälde von Richard Caton Woodville, auch bekannt unter dem Titel *War News from Mexico*, Öl auf Leinwand, 68,6 x 63,5 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas.

Zwischen den Zeilen ist auch hier ein ironischer Unterton herauszuhören. Denn „the momentary feeling of common interest“ kann sich bei dieser Gruppe nur auf den kollektiven Wunsch nach einem Dach über dem Kopf und nach sauberer Kleidung beziehen. Mit diesem Bild wurde zugleich auch Interesse für das Nachfolgebild aus Düsseldorf geweckt. Das im Juli eintreffende Teocalli-Gemälde wird im *Bulletin* ebenfalls ausführlich – wie in der bereits erwähnten Besprechung dargelegt – vorgestellt. Die grausamen Taten der US-Freiwilligenarmee, die in den Vereinigten Staaten wie in Europa die Zeitungsspalten füllten⁶⁷, bleiben eine provozierende Leerstelle in beiden Gemälden. Anstelle der aktuellen kriegerischen Auseinandersetzungen werden im Teocalli-Gemälde den Galeriebesuchern drei Jahrhunderte zurückliegende Ereignisse während der spanischen Eroberungen präsentiert, die in manchen Blättern sogar als ein Sieg der Zivilisation gefeiert wurden.⁶⁸ Zum Teil gab es auch erboste Kritik an der unmaskierten Darstellung von Kriegsgräueln, obwohl diese nicht annähernd so brutal gezeigt werden wie in Thomas Coles *Destruction* aus dessen Zyklus *The Course of the Empire* von 1836.

67 US-Offiziere hatten unmittelbar nach Kriegsbeginn patriotische Briefe an penny papers geschrieben. Das Satireblatt *Yankees Doodle* reagierte im Dezember 1846 mit dem Abdruck eines fiktiven Briefes eines Soldaten an seinen Vater, in dem es heißt: „What could have possessed you to send me way off here? Your notions of military glory are altogether too exalted. [...] There is no fun in cutting throats. I’ve tried it. The other day, I dissected several of my fellow creatures in the most approved military style; but do you think it was pleasant to see their bowels gush out, and hear their cries of agony? If I were’ to do the Mexicans as I would have them do to me’ I should led them alone [...]. Blowing out the brains of such jubilating, good-hearted simpletons, is no joke; but I am called out.“ Zit. nach: Wolff: Richard Caton Woodville (wie Anm. 65), S. 96.

68 Die eigentliche Botschaft war also auch hier nur zwischen den Zeilen zu lesen oder richtiger zwischen den Bildern. In der American Art Union dominierten die konservativen Elemente. Die heftige Reaktion gegen das Leutze-Bild in der Öffentlichkeit deutet darauf hin, dass es – wenn vielleicht auch nur unbewusst – als Protest gegen den Expansionskrieg verstanden wurde. Und so gab es Versuche, das Bild gemäß der eigenen ideologischen Ausrichtung umzuinterpretieren: Der Rezensent der *Literary World* wollte in dem Gemälde „the victory of the civilized over the savage“ auf die Leinwand gebracht sehen, kritisierte jedoch Leutze für seine die ganze Brutalität des Geschehens aufzeigende Darstellung, welche lediglich eine „accumulation of horrors“ sein würde. Zit. nach: Wierich: *Grand Themes* (wie Anm. 7), S. 60.

US-Präsident Polk hatte noch nachträglich, in den Jahren 1848/49, mit den Goldfunden in Kalifornien den Krieg gegen Mexiko und die Annexionen zu rechtfertigen gesucht. Der „thirst for gold“ wurde im *Bulletin*, wie bereits erwähnt, bei der Beschreibung des Teocalli-Bildes thematisiert. Ferdinand Freiligrath (1810-1876), der intensive Kontakte zu Düsseldorfer Malern pflegte, widmete 1850 dem Goldrausch und der durch ihn ausgelösten Einwanderungswelle in den neuen Bundesstaat sein Gedicht *Californien*. Die vom Goldrausch Besessenen werden darin beschrieben als „blind und taub, / Ihr einzig Sinnen der blitzende Raub –“. Einem mysteriösen „Gnom“, der in Freiligraths Versen diesem Treiben bereits seit Jahrhunderten zuzusehen scheint, legt der Dichter die Worte in den Mund: „Und klebt auch an manchem Korne schon Blut, / Es wird euch die Brust nicht verengern! / Nur zu, nur zu! So war es von je –“. Der Gnom spannt einen Bogen von der Zeit der Konquistadoren bis zur Gegenwart:

Die Mär El Dorados hat sich erneut:
 Wie zu jenen Tagen, so ist es heut,
 Wo mit lauterem Gold ihren Weg ich bestreut
 Den Cortez und den Pizarren.⁶⁹

Wie sehr im Rheinland das Thema der US-Annexionen ins öffentliche Bewusstsein gedrungen war, wird durch eine Kölner Karnevalszeitung von 1849 deutlich, in welcher die Verhängung des Belagerungszustands über Köln im September 1848 und die Okkupation Kaliforniens zueinander in Beziehung gesetzt werden. Ein fiktiver Karnevalsumzug – unter dem Motto „Die Reise nach Californien“ – findet sich darin beschrieben. In Wien habe man „aufgeräumt“, heißt es da, und dabei „die probateste Lösung aller socialen Fragen“ aufgezeigt, „aus purer Herzensgüte [...] den geplagten Sterblichen die Bürde des Lebens nehmend. – O mildes Regiment der Säbel und Bayonnette!“ Und darauf kündigt Hanswurst an: „Ich, der Hanswurst, gebe, wo es der Hanswürste aller Farben so viele gibt, meine Würde gerne auf [...] und ziehe nach Californien [...]“. Mit der Charakterisierung „Hanswürste aller Farben“ wird hier bissig auf den bei einem Großteil der Bevölkerung fest zu stellenden Schwenk hin zum Nationalen Bezug genommen. Die nationale Begeisterung sei derart groß gewesen, „daß selbst viele deutsche Hühner

69 Ferdinand Freiligrath: Neuere politische und sociale Gedichte. Zweites Heft, Köln: Selbstverlag 1850, S. 26.



Abb. 8: *Washington Crossing the Delaware*, 1853, Stahlstich von Paul Girardet, 56,5 x 98 cm, Sammlungen Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd. Nach dem Gemälde von Emanuel Leutze, 2. Fassung, 1851, Öl auf Leinwand, 378 x 648 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

[...] aus reinem Patriotismus schwarz-roth-goldene Eier gelegt haben“. In dem imaginären Karnevalszug wird unter anderem „eine Legion Freunde des Oktroyierens“ präsentiert, zudem „ein Pröbchen kölner Belagerungszustand, um den Californiern einen Beweis der fortgeschrittenen Bildung Deutschlands zu geben“.⁷⁰

6. „Der Geist Washington’s und Franklin’s“

Der Schriftsteller Henry James (1843-1916) erinnert sich, wie er als Achtjähriger mit seinen Eltern zum Broadway pilgerte und vor Leutzes monumentalem *Washington Crossing the Delaware* stand, „lost in the marvel of

⁷⁰ Zit. n. Christina Frohn: „Löblich wird ein tolles Streben, wenn es kurz ist und mit Sinn.“ Karneval in Köln, Düsseldorf und Aachen 1823-1914. Diss., Bonn: Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität 1999, S. 338f., siehe unter: Online-Ressource: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/1999/0212/0212.pdf>.

the wintry light, of the sharpness of the iceblocks, of the sickness of the sick soldier“. Ganz großes Drama spielte sich auf der Riesenleinwand ab: „I live again in the thrill of that evening [...]“. Ein ironischer Unterton schiebt sich auch hier fast unmerklich zwischen die Zeilen, doch der Autor ist immer noch ganz voller Bewunderung „of the profiled national hero's purpose, as might be said, of standing up, as much as possible, even indeed of doing it almost on one leg, in such difficulties, and successfully balancing“.⁷¹

In der November-Ausgabe 1851 des *Bulletin* hatte ein Rezensent begeistert geschrieben, Leutzes Monumentalbild habe „the simplicity and straightforwardness of an old chronicle. It tells its story in a plain and direct manner as Froissart, or the Book of Kings.“⁷² Den enthusiastischen Besprechungen folgten schnell Verrisse und ironische Spitzen. Leutzes Washington habe „the head and the air of a dancing-master“ und stünde im Boot, als wolle er gleich ans Ufer hüpfen „and dance a pirouet on the snow“⁷³, stichelte 1864 ein Rezensent in der *New York Times*. Auch Wissenschaftlern fallen Widersprüche auf. Sabine Morgen konstatiert eine „Annäherung an die Bühnenkunst“ wie bei dem Teocalli-Bild. Doch selbst auf einer Bühne hätten die Figuren Probleme: Der jugendliche Offizier müsste „mit der Fahne in der Hand eigentlich aus dem Boot fallen“, und zu einer Gruppe Bootsleute merkt sie an, „dass sie [...] in Größe und Anordnung eine Unstimmigkeit aufweist“. Warum stimmt hier so vieles nicht? Der Künstler hatte doch 1843 mit *Columbus Before the Queen* gezeigt, dass er einen kompletten Hofstaat mit einem selbstbewusst auftretenden Kolumbus und kompliziert verschachtelter maurischer Architektur perspektivisch korrekt auf die Leinwand bringen konnte. Wenn die Figurengruppe auf dem Delaware-Bild wie ausgeschnitten vor dem Hintergrund steht, dann wohl nur, weil sie wie ausgeschnitten wirken soll. Das Herrschaftlich-Aristokratische, dieser Habitus wie in „einem Herrscherporträt“, die „statische, klassizistisch-statuarische Haltung des Generals“⁷⁴ – wie verträgt sich dies alles mit unserer Vorstellung von einem Demokraten? Wir haben nach dem „hidden painting“ zu fragen, das Leutze

71 Zit. n. Howat: Washington Crossing the Delaware (wie Anm. 25), S. 299.

72 The Chronicle. In: Bulletin of the American Art-Union. No. 8 (Nov. 1, 1851). S. 131.

73 Carrie Reborra Barratt: Washington Crossing the Delaware and the Metropolitan Museum. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Fall 2011, Vol. I. XIX, No. 2, S. 9.

74 Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule (wie Anm. 11), S. 214-229.

bereits vor dem ersten Pinselstrich in seiner Vorstellung vollständig in sich trägt. Wie sieht die „silent gallery of his imagination“ nach 1848 aus?

Das Idealbild ‚Washington‘ hatte ebenso wie das Vorbild vom ‚Freistaat Amerika‘ in der öffentlichen Wahrnehmung tiefe Risse bekommen. Das *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* druckte im Juli 1850 den Brief eines Württembergers aus New Orleans ab. Die Vereinigten Staaten hätten, so heißt es dort, „allen äußeren Feinden Trotz bieten“ und „eine ungeheure Rolle in der Weltgeschichte“ einnehmen können, „wenn der Geist Washington’s und Franklin’s sich nicht von ihnen gewendet hätte“, und es wird konkret aufgeführt:

Die Besitznahme von Texas, der Krieg mit Mexico und nun gar das Gold von Californien haben die Vereinigten Staaten umgeformt, und ein Volk, welches erobert, verliert durch Vergrößerung und Zunahme seines Volumens [...].⁷⁵

Unmittelbar nach Ausbruch der Februarrevolution war die Schriftstellerin Fanny Lewald (1811-1889) von Oldenburg Richtung Paris aufgebrochen, musste allerdings in Düsseldorf einen Zwischenstopp einlegen, da die Eisenbahnlinie bei Valenciennes unterbrochen war. In den ersten Januartagen 1849 erschien ihr Reisetagebuch im *Morgenblatt für gebildete Leser*, 1850 dann die Buchfassung. Die Kunst müsse „mitwirken, so viel an ihr ist, für die Sache der Freiheit“, fordert sie dort. Die Düsseldorfer Maler würden „in der Politik zwei Parteien“ bilden: „Die Frommen und die Romantiker halten es mit dem Bestehenden“, die anderen, allen voran Lessing, „sind ergriffen vom Geiste des Jahrhunderts, und voll freudiger Hoffnung auf eine freie Zukunft“.⁷⁶ Im ersten Artikel im *Morgenblatt* konstatiert die Schriftstellerin: „Eine neue Aera beginnt“, und fragt im gleichen Atemzug: „Was wird sie den Franzosen bringen? Neue Kämpfe? Mord und Guillotine? Eine kurze Epoche der Freiheit und neue Tyrannei?“ Aber dies komme ihr „undenkbar vor, nachdem man die Ideen des Socialismus, der brüderlichen Menschheitsvereinigung im Leben zu verwirklichen versucht hat“. Die Pariser Februarrevolution erscheint ihr als „das größte Ereigniß der Zeit“, jedoch ist sie überzeugt, dies könne

⁷⁵ DJK. No. 177 (25. Juli 1850).

⁷⁶ Fanny Lewald: Erinnerungen aus dem Jahre 1848, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1850, hier S. 28.

nur der Anfang sein jener socialen Revolution, die uns seit Jahren als unabweisliche Nothwendigkeit vor dem innern Auge stand, und die wir herbeisehnten, wie man das Frühjahr ersehnt, mit Bangen vor den Stürmen und Nöthen des wahrscheinlichen Eisganges. Mögen wir bewahrt bleiben, wenn er über uns kommt!⁷⁷

Das Bonmot von „Bonaparte, der ein Washington von Europa werden konnte, und nur dessen Napoleon ward“⁷⁸, das Heinrich Heine in einem Artikel über Paul Delaroche prägte und 1834 in die Sammlung *Französische Maler* aufnahm, hatte im September 1848 durch die Wahl des Enkels des Korsen zum Präsidenten der Republik, des späteren Kaisers Napoleon III., wieder an Aktualität gewonnen.

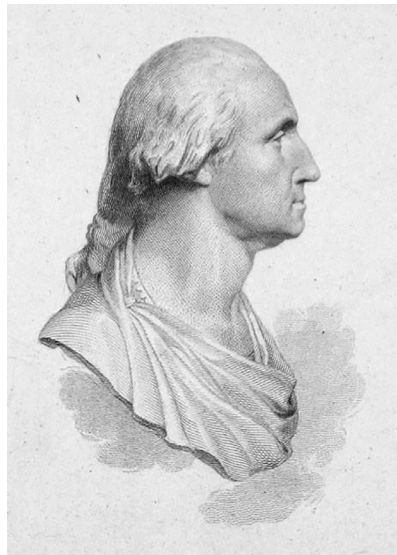


Abb. 9: Kupferstich nach der Washingtonbüste von Jean Antoine Houdon. Houdon gestaltete diese nach einer Lebendmaske, die er 1785 in Mount Vernon vom ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten abgenommen hatte. Leutze betonte stets, dass diese Maske Vorlage für sein Washingtonantlitz im Gemälde von 1851 (Abb. 8) war.

⁷⁷ Morgenblatt für gebildete Leser. No. 8 (9. Januar 1849), S. 31.

⁷⁸ Den Artikel nahm Heine in die Sammlung „Französische Maler“ auf, Wiederabdruck im Salon, vgl. Heine: DHA (wie Anm. 32), Bd. 12/I, S. 41.

Wie spiegelt sich dies in dem Werk wieder? In dem Monumentalbild sind Bildzitate aus Herrscherbildnissen – Jacques-Louis Davids (1748-1825) *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* und Paul Delaroches (1797-1856) *Bonaparte Crossing the Alps*⁷⁹ – verarbeitet, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts bereits tief ins kollektive Gedächtnis eingepägt hatten.

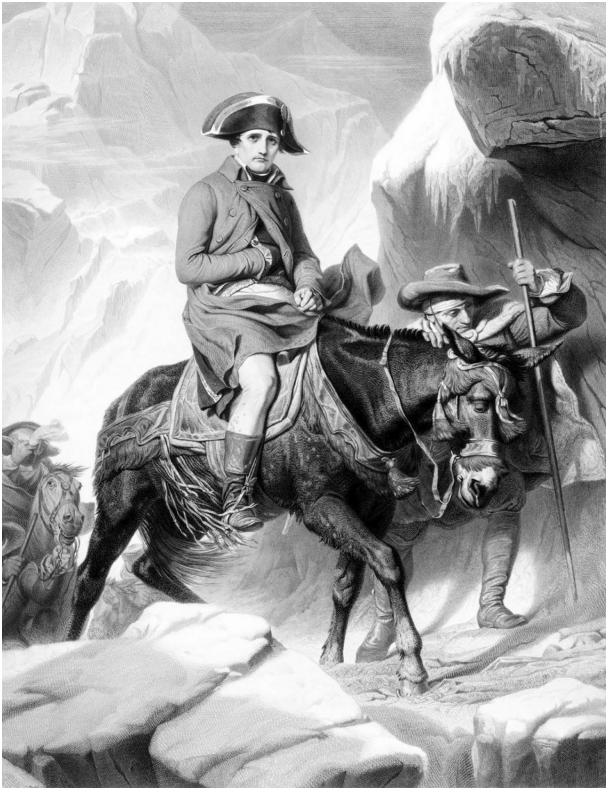


Abb. 10: Nachstich von Alphonse François aus dem Jahr 1851 nach dem Gemälde von Paul Delaroche, *Napoléon Crossing the Alps*, 1848, Öl auf Leinwand, 289 x 222 cm, St Jame's Place, London.

⁷⁹ Davids Gemälde aus dem Jahr 1800 befindet sich heute im Château de Malmaison in Rueil-Malmaison bei Paris.

Das Bild des die Alpen überquerenden Bonaparte hatte Delaroche 1848 gemalt und nach England verkauft, zwei Jahre später eine Replik gefertigt, die in die USA ging. Das Verlagshaus John Britnell & Son ließ eine 63.2 x 49.4 cm große Stahlstich-Reproduktion erstellen, die 1851 in den Kunsthandlungen aushing, als die zweite Version von Leutzes *Washington Crossing the Delaware* der Öffentlichkeit in Düsseldorf und ab Oktober am Broadway präsentiert wurde.⁸⁰

Auf einem Maultier sitzend, in einen grauen Mantel gehüllt, hat Delaroche einen nicht gerade heroischen Napoleon gestaltet. Wie ein Scherenschnitt steht dessen Silhouette vor einem mächtigen, in gleißendem Weiß erstrahlenden Eis- und Schneemassiv. Auf Leutzes Monumentalbild ist hinter Washingtons Leitboot ein in grauem Mantel Gehüllter auf einem Schimmel zu erkennen, der sich im eisigen Wind duckt (Abb. 11). Als wolle Leutze bestätigen, dass es sich hierbei tatsächlich um ein Bildzitat aus Delaroches Gemälde handelt, hat er ins vordere Boot den älteren Herrn mit Hut und verbundener Stirn gesetzt, der demjenigen, der auf Delaroches Bonaparte-Bild das Maultier führt, zum Verwechseln ähnlich sieht. Rechts neben dem Schimmel erkennen wir ein sich aufbäumendes Pferd, dessen Kopf – gespiegelt – die Silhouette des Pferdekopfes in Davids *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* von 1801 exakt nachzeichnet. Auf diese Weise sind beide Bildzitate aus Napoleondarstellungen nach rechts, also in die entgegengesetzte Richtung von Washingtons Leitboot ausgerichtet.

Die Vorwürfe, Leutze habe statt eines Washington einen eroberungssüchtigen Napoleon gemalt, sind nicht ganz von der Hand zu weisen. Tatsächlich ähnelt dessen Hut weniger einem Dreispitz als einem der Napoleonhüte aus Carl von Steubens satirischem Gemälde *Les huit époques de Napoléon Ier ou Vie de Napoléon en huit chapeaux*⁸¹ aus dem Jahr 1826. Es scheint, als habe Leutze auf die Merkwürdigkeit der Kopfbedeckung hinweisen wollen, indem er gegenüber dem *Bulletin* äußerte, er habe den Kopf nach der

80 Die Gemälde von Delaroche, „among which I need not mention the ‚Napoleon crossing the Alps‘“, seien herausragend, hieß es wenige Wochen vor dem Eintreffen von „Washington Crossing the Delaware“ im Bulletin. Dazu: Art in Foreign States/Art in France. Artikel. In: Bulletin of the American Art-Union. No. 5 (01. August 1851), S. 82f. Vgl. auch: Delaroche. In: Bulletin of the American Art-Union. No. 9 (Dezember 1850), S. 148-150.

81 Steubens Gemälde befindet sich heute im Musée national des châteaux de Malmaison & de Bois-Préau in Rueil-Malmaison bei Paris.

Gipsmaske, die Jean Antoine Houdon in Mount Vernon vom lebenden Washington abgenommen hatte, gestaltet (Abb. 9). Sowohl Houdons Büste wie auch dessen überlebensgroße Statue, die heute im *Virginia State House* von Richmond steht, zeigen Washington ohne Hut.⁸² Wollte Leutze damit andeuten, dass dieser Napoleonhut eigentlich gar nicht zu Washington passt? Für Irritationen sorgten ebenfalls die falschen Uniformen der Männer in Washingtons Boot, die mit ihren roten Aufschlägen tatsächlich denen der mexikanischen Armee mehr ähnelten als denen der Yankee-Truppen.

Von einer ungebrochenen messianischen Aufbruchsstimmung war 1851 nichts mehr übrig geblieben, vom Zweifel umso mehr. Hermann Püttmann hatte bereits 1839 eine eigentümliche Widersprüchlichkeit in den Anschauungen seiner Zeitgenossen bemerkt: „Cromwell und Karl I., Spinoza und Martin Luther, Brutus und Julius Cäsar, Lafayette und Napoleon werden oft von ein und derselben Individualität bewundert und geliebt.“⁸³ Diese Ambivalenz manifestierte sich im Rheinland besonders prägnant in der Haltung zu Napoleon. Zum einen waren 1815 viele froh, den französischen Kaiser quitt zu sein, der einen in immer neue militärische Abenteuer hineingezogen hatte, zum anderen hatten mit dem *Code Napoléon* erstmals Rechtssicherheit und verbrieft Individualrechte im Rheinland Einzug gehalten. Das napoleonische Gesetzeswerk wurde in der Folge von den Abgeordneten des Rheinischen Provinziallandtags gegen alle Versuche der königlich-preußischen Regierung, ein Strafrecht nach preußischem Muster einzuführen, verteidigt. Diese standhafte Haltung hatte großen Rückhalt in der Bevölkerung.

George Washingtons „ruhige feste Stellung inmitten der tosenden Elemente entspricht dem Bilde, welches wir uns von dem [...] Manne machen“, hatte es im Februar 1850 nach der Entwurfspräsentation im *Düsseldorfer Journal und Kreisblatt* geheißt.⁸⁴ Nicht die historische Persönlichkeit Washingtons steht also bei dem Gemälde im Zentrum, sondern das Washington-Bild in den Köpfen der Betrachter. Der Maler hat in seinem Monumentalbild den Widerspruch zwischen dem Eroberer und dem Befreier in einer Person auf die Leinwand gebracht. Der Bootsheld verkörpert sozusagen die zwei Seiten einer Medaille: das Ideal in unseren Köpfen und zugleich den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit.

82 Howat: Washington Crossing the Delaware (wie Anm. 25), S. 292.

83 Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 18), S. 39f.

84 Feuilleton/Wöchentlicher Kunstbericht. In: DJK. No. 36 (10. Februar 1850).



Abb. 11: Detail aus *Washington Crossing the Delaware* (Abb. 8). Der sich im eisigen Wind duckende Reiter weist große Ähnlichkeit mit der Figur in *Napoléon Crossing the Alps* (Abb. 10) auf. [Abbildungsnachweis: Wikimedia, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Washington_Crossing_the_Delaware_by_Emanuel_Leutze,_MMA-NYC,_1851.jpg. (Zugriff am 14.04.2018)].

„I want to know what the ‚boys‘ will say of it?“, sei eine von Leutzes ersten Fragen gewesen, als er mit dem Bild in New York eintraf, was im *Bulletin* in beipflichtender Weise mit den Worten kommentiert wurde: „Why is not the opinion of the less instructed classes a good test of the higher merits of a great national picture?“⁸⁵ Ein Detail in dem Gemälde ist zumeist übersehen

85 The Chronicle. Artikel. In: Bulletin of the American Art-Union. No. 8 (1. November 1851), S. 131.

worden. Im Bericht über die Entwurfspräsentation vom Februar 1850 wurde neben den „junge[n] Leute[n] der vornehmen Klasse, deren zarte Hände solcher harten Arbeit nicht gewohnt sind“, und „eine[m] Krieger, dessen gemischte Kleidung den Bauer verräth“, der Schwarze „in Offiziersuniform“⁸⁶ erwähnt. Es gab allerlei Spekulationen über diesen Afroamerikaner. Dass es sich um einen schwarzen Offizier handelt, wird fast nirgendwo erwähnt. Er ist übrigens der einzige unter den Offizieren in Washingtons Boot, der sich mit ganzer Körperkraft ins Zeug legt, damit der Kahn voran kommt. Die weißen Offiziersvertreter begnügen sich hingegen damit, pathetisch ins flatternde Fahnentuch zu greifen oder ihre Blicke übers Wasser gleiten bzw. in die Ferne schweifen zu lassen.

7. Schlussbetrachtung

Sein erstes, 1841 in Düsseldorf entstandenes, Historienbild – *Columbus Before the Council of Salamanca* – ist mit „E. Leutze, Philadelphia“ unterzeichnet. Spätere Werke, so auch das 1848 entstandene *The Storming of the Teocalli*, signierte der Künstler mit Namen und Jahreszahl. In der sich im *Metropolitan Museum of Art* befindenden zweiten Version von *Washington Crossing the Delaware* steht auf dem hinter Washingtons Boot schwimmenden Eisblock programmatisch in roter Schrift: „E. Leutze/Düsseldorf 1851“.

Wofür stand Düsseldorf im Jahr 1851? In einem Bericht der *Leipziger Illustrierten Zeitung* vom August 1850 wird betont, „Schüler und Meister aus allen Weltgegenden“ seien in Düsseldorf anzutreffen, „Nordamerikaner, Engländer, Norweger, Franzosen, Russen und Polen“. Der US-Student Sanford R. Gifford stellt 1856 bewundernd fest: „Artists of all grades or merit meet here on terms of their most perfect and genial social equality.“⁸⁷

86 Kunstbericht. In: DJK. No. 36 (10. Februar 1850). Zu der Diskussion über den Afroamerikaner vgl.: Jody B. Cutler: *Art Revolution: Politics and Pop in the Robert Colescott Painting George Washington Carver Crossing the Delaware*. In: *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900 – present)*, Vol. 8 (Fall 2009), Issue 2, auch unter: http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2009/cutler.htm (Zugriff am 18.04.2018).

87 Sabine Schroyen: Blutrote demokratische Tendenzen oder schöne Eintracht. Die Gründung des Malkastens am 6. August 1848. In: *Künstlerverein Malkasten: Hundertfünfzig Jahre* (wie Anm. 22), S. 23; dies.: „A true brotherhood seems to reign among them.“ *Der Künstlerverein Malkasten und seine internationalen*

Gifford hatte bereits fünf Jahre zuvor zu jenen Künstlern gezählt, die sich auf Leutzes, via Printmedien verbreiteten Aufruf gemeldet hatten, um in New York ein öffentliches Bankett zu Ehren von Lajos Kossuth auszurichten und künstlerisch zu gestalten. Der ungarische Revolutionär wurde Anfang Dezember 1851 in einem Festzug vom Gouverneur New Yorks, von europäischen Demokraten und vielen Flüchtlingen aus Ungarn begleitet. Seit dem Empfang Lafayettes habe New York keine so prachtvolle Parade gesehen, hieß es im Pariser *Journal des débats*. „Kossuth, der Washington von Ungarn!“, war auf einem der Spruchbänder zu lesen. Auf einem Transparent fanden sich die Portraits von Washington, Lafayette, Kossuth und Sultan Abdul-Medjid vereint und laut *Journal des débats* war es mit dem Willkommensgruß versehen: „Kossuth, sois le bienvenu! Celui qui souffre pour la liberté souffre pour le genre humain!“⁸⁸ Leutze machte auf diese Weise deutlich, dass sein Engagement sich nicht auf ein rein akademisches beschränken ließ.

Das Monumentalbild *Washington Crossing the Delaware* war vom Pariser Unternehmen Goupil, Vibert & Co angekauft und in Begleitung des Künstlers in die Vereinigten Staaten transportiert worden.⁸⁹ In New York fertigte Leutze für das Werk eigens einen Rahmen an und versah diesen mit „other striking selections of important revolutionary events“.⁹⁰ Von Oktober 1851 bis Februar 1852 strömten 50.000 Besucher zum Broadway, um das im *Stuyvesant-Institute* präsentierte Monumentalbild zu sehen.

Die Bezüge von Emanuel Leutzes Amerikabildern zu anderen Gemälden, zeitgenössischen Debatten sowie den revolutionären Kämpfen der Jahre 1848 bis 1851 sind derartig vielfältig und weitverzweigt, dass sie in der vorliegenden Studie nur ausschnitthaft aufgezeigt werden konnten. Des Künstlers

Mitglieder. In: Baumgärtel: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung (wie Anm. 57), Bd. 1, S. 273-278, hier S. 276.

88 *Journal des débats*. (24. Dezember 1851).

89 Vgl. Howat: *Washington Crossing the Delaware* (wie Anm. 25), S. 292.

90 Zit. nach: Eli Wilner/Suzanne Smeaton: *Setting a Jewel: Recreating the Original Frame for Washington Crossing the Delaware*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Fall 2011, Volume I.XIX, Number 2, S. 32f. Der Originalrahmen ist leider verschollen. Im Jahr 2012 wurde der möglicherweise ebenfalls von Leutze gefertigte Kriegsrahmen wiederhergestellt, der 1864 auf einem Foto während des Civil War zu sehen war. Das Gemälde wurde im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, bei der Spenden für eine von Abraham Lincoln ins Leben gerufene zivile Hilfsorganisation gesammelt wurden.

breit gefächertes demokratisches und kulturpolitisches Engagement⁹¹ blieb, da es nicht Gegenstand dieser Untersuchung gewesen ist, gänzlich ausgeklammert. Resümierend lässt sich sagen, dass in Leutes Werken keine Gegenüberstellung von „Europa“ und „America“ erkennbar ist. Stattdessen finden wir eine von Alter und Neuer Welt: Die „Alte Welt“ ist in Leutes Verständnis die Welt vor der Aufklärung, die Zeit der Herrschaft geistlicher und weltlicher Autoritäten: Kardinäle, Fürsten, Könige, Kaiser – die „Neue Welt“ ist jene, die noch zu schaffen ist. Der antikoloniale Befreiungskampf unter Washingtons Führung ist zu dieser zukünftigen Welt ein erster Schritt, die Schaffung demokratischer Institutionen ein weiterer. Auf dem Weg in die Zukunft weist Leute der Kunst, die, wie es Fanny Lewald forderte, mitwirken muss „für die Sache der Freiheit“, die Rolle des Widerspruchs und des Zweifels zu. Werke wie *Washington Crossing the Delaware* erheben den von Hermann Püttmann propagierten Zweifel geradezu zum ästhetischen Konzept, worin sich auch Leutes feste Verankerung im künstlerischen Diskurs der Düsseldorfer Kunstszene zeigt.⁹²

Aufgrund der hier vorgenommenen Untersuchung und ihrer Ergebnisse konnten bestimmte Deutungen in der kunsthistorischen Forschung ausgeschlossen oder sogar widerlegt werden. So stellt das Gemälde *The Storming of the Teocalli by Cortez and His Troops* entgegen der Darstellung von Truettner (1991), Morgen (2008) und Wierich (2012) keine Illustrierung von Prescotts Geschichtsverklärung dar, sondern wurde als polemisches Gegenbild dazu entworfen. Die Studie zeigte zudem, dass in der Historienmalerei im Umkreis von Emanuel Leute und Carl Friedrich Lessing

91 Leute war langjähriger Präsident des Vereins der Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe, im Revolutionsjahr engagierte er sich in der Initiative zur Gründung einer Rheinisch-Westfälischen Akademie, mit dem Ziel, dem dogmatischen königlich-preußischen Lehrbetrieb eine selbstbestimmte Ausbildung entgegenzusetzen. Er war Mitbegründer des Malkastens und 1856 Mitinitiator des ersten bundesweiten Treffens bildender Künstler in Bingen, aus dem die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft hervorging.

92 Vgl. dazu Püttmann: Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 18), S. 39: „Neben der herbesten analytischen Philosophie lebt die glühendste Gefühlspoesie; neben dem crassen Spotte das edelste Mitleiden, neben unerbittlicher Strenge und dem heftigsten Streben nach Erforschung der Wahrheit zugleich eine Trauer über den Tod so vieler Vorurtheile, die aus Gewohnheit erträglich und zuweilen sogar lieb geworden sind.“

Unterdrückungs- und Ausbeutungsverhältnisse oft mit thematisiert werden, ohne dass auf diese ausschließlich in eindimensionaler Weise fokussiert würde.

Es scheint gerade die überbordende, sich teilweise widersprechende Flut an Symbolik von *Washington Crossing the Delaware* zu sein, die Karikaturisten immer wieder dazu reizt, gerade dieses Bild als Vorlage für ihre satirischen Darstellungen und Fotomontagen zu verwenden. Für die Forschung könnten nun u. a. Studien weiterführend sein, die sich mit Fragen der Analogien zwischen Emanuel Leutzes ästhetischer Praxis und dem Verständnis und den Werken anderer Künstler und Schriftsteller beschäftigen. Heinrich Heines *Historien*, deren Entstehungszeit mit Carl Friedrich Lessings Arbeit an *Belagerung/Verteidigung eines Kirchhofs* und Emanuel Leutzes Arbeit an *The Storming of the Teocalli* und *Washington Crossing the Delaware* zusammenfällt, bieten sich für eine vergleichende Studie geradezu an. Ebenfalls könnte der Vergleich mit Gottfried Kellers ästhetischem Verständnis und literarischem Schaffen zu neuen Erkenntnissen führen. Kellers Erzählen, das passagenweise mehr „um die Störung eines ‚symbolischen Erzählens‘ bemüht“ zu sein scheint, als um künstlerische Konsolidierung, weist deutliche Parallelen zu Leutzes bildnerischen Irritationen auf. Wie bei Keller fügen sich auch bei Leutze Symbolik und dingliche Wirklichkeit oft nicht zu einer Einheit, „sondern eröffnen miteinander in Konflikt stehende Deutungsperspektiven“⁹³ – diese Überlegungen könnten erste Ansätze für künftige Untersuchungen auf einem bis dato noch weitgehend unbeackert gebliebenen Feld sein.

93 Thomas Gann: Im Paradiesgärtlein. Anarchie und „Heimatlosigkeit“ in Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Detlev Kopp/Sandra Markewitz (Hrsg.): Anarchismus im Vor- und Nachmärz (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung, 2016, Bd. 22), Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 205-232, hier S. 226.