

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.



Abb. 1: Andenkenblatt (Lithographie) aus Anlass der Wallfahrt zum Heiligen Rock nach Trier im Jahr 1844. Die Krücken rechts und links, die das Rockmotiv einrahmen, lassen den Druck als Votivbild erscheinen. Die ist Beschriftung zweisprachig. Denn Trier liegt nur wenige Kilometer von der Grenze zum teilweise französischsprachigen und sehr katholischen Belgien entfernt.

Thomas Giese (Düsseldorf)

Der Heilige Rock zu Trier und die Schlesischen Weber

In den *Hallischen Jahrbüchern* schreibt Arnold Ruge 1838, während es früher die Poesie gewesen sei, die „in Schiller und Göthe dem Geist seinen Ausdruck“ gab, habe sich „das geniale Interesse“¹ für einige Zeit in die Philosophie zurückgezogen; aktuell seien die Menschen erneut auf der Suche nach einer Ausdrucksform, diesmal vermittelt der Malerei – „und man sage nicht, daß diese stumme Bilderwelt nicht deutlich genug die Bewegung der Zeit ausdrückte“², bekräftigt er wenige Jahre später. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schossen Kunstvereine wie Pilze aus dem Boden. Diese kauften Werke an, verlost sie unter ihren Mitgliedern, brachten Reproduktionen in hoher Auflage in Umlauf.³ Der *Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen* mit Sitz in Düsseldorf hatte in seinen Statuten zudem verankert, einen Teil der Mitgliedsbeiträge für die Förderung von Kunst in der Öffentlichkeit bereitzustellen.⁴ Damit war neben Adel und Geldadel auch die Mittelschicht zum selbstbewussten Auftraggeber und Akteur im öffentlichen Raum geworden. Das Themenspektrum differenzierte sich. „Das Neue äußerte sich sowohl im Porträt, in der Landschafts- wie in der Historienmalerei. Am klarsten wurde sein Ausdruck im Genrebild.“⁵ Und da die Lithographien, die Kupfer- und Stahlstiche oft in Schaufenstern aushingen, erreichten diese Bildwelten auch die „unteren Classen“. Ein kollektives

1 Arnold Ruge. „Die Düsseldorfer Malerakademie“. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*. Nr. 8 (9.1.1838). S. 63. Ich danke Margaret A. Rose und Stephen Reader für die kritische Durchsicht meiner Arbeit.

2 Arnold Ruge. *Sämmtliche Werke*. 3. Bd. *Ueber die gegenwärtige Poesie, Kunst und Literatur*. Mannheim: J.P. Grohe, ²1847. S. 196.

3 Artikel „Kunstliteratur“. *Kunstblatt*-Beilage des *Morgenblatts für gebildete Leser* (ursprünglich: *Morgenblatt für gebildete Stände*) Nr. 22. (17.3.1840). S. 85.

4 In Art. 1 heißt es da: „Der Zweck des Vereins ist [...] dahin zu wirken, daß die Kunst vorzugsweise dem Schmucke des öffentlichen Lebens sich widme und so Gelegenheit erhalte, die würdigsten Denkmale ihres Strebens der Zukunft zu überliefern.“ Vgl. „Statut des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen. 1829.“ *Kunstblatt* Nr. 35. (30.4.1829). S. 137.

5 Wolfgang Hütt. *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1964. S. 47. Es gibt mehrere Versionen (nicht Auflagen) des Werks: Ebd., 1984; Ebd.: E. A. Seemann, Kunstverlagsgesellschaft mbH, 1995.

Bildgedächtnis jenseits klerikaler Kirchenkunst entstand. „Bendemann's Judenbilder sprechen ein tieferntes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes“⁶, konstatiert Hermann Püttmann bereits 1839. Fünf Jahre später merkt Friedrich Engels in der frühsozialistischen britischen *New Moral World* an, das Gemälde *Die schlesischen Weber*, das in mehreren Städten in Sonderausstellungen gezeigt wurde, „has made a more effectual Socialist agitation than a hundred pamphlets might have done.“⁷ Für die weitgehend analphabetische Bevölkerung hatten Bilder eine wichtige Funktion. Zudem konnte vermittels der „stumme[n] Bilderwelt“ aufgrund des Zensurverdikts nicht Druck- und Sagbares in die Öffentlichkeit getragen werden. Nach dem Scheitern der Revolutionen von 1848/49 waren viele der Werke in entpolitisierender Weise uminterpretiert, Zeitbezüge geleugnet oder entstellt wiedergegeben worden. Lilian Landes hat 2007 in ihrer Dissertation, die im Folgejahr unter dem Titel *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879): Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz* in Buchfassung erschien, die zahlreichen Interpretationen des Weberbildes und Sichtweisen auf Genremalerei zusammengetragen, darunter viel sich Widersprechendes, das sich bis heute in der Kunstgeschichte fortschreibt.

Landes vertritt die These, im Vormärz habe es keine kontinuierliche Entwicklung oppositioneller Kunst gegeben. Vielmehr hätten sich „die bildenden Künste im Schoß der Akademien auf der einen und die Tagespolitik auf der anderen Seite zuvor weitestgehend berührungslos entwickelt“, so dass „Genre und Zeitgeschichte [...] unvermittelt aufeinander[trafen]“⁸. Hübners Gemälde schreibt sie eine Schlüsselrolle zu, das als „eine Ikone für die untragbaren Zustände im Weberhandwerk des Vormärz“⁹ Eingang in die

6 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. 44.

7 Friedrich Engels. „Rapid Progress of Communism in Germany I.“ *New Moral World* (London) Nr. 25. (13.12.1844). (Zugriff: 25.10.2019) <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/11/09.htm>.

8 Lilian Landes. *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879): Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*. München: Deutscher Kunst Verlag, 2008. S.11. Vgl. zudem Lilian Landes. „Volkslyrik, Kunstkritik, Feuilletonroman und Genremalerei“. *Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz* (Forum Vormärzforschung Jahrbuch 2010). Hg. Christian Liedtke. Bielefeld: Aisthesis, 2011. S. 91-102.

9 Landes. *Carl Wilhelm* (wie Anm. 8). S. 11, 14. Vgl. Landes. *Volkslyrik* (wie Anm. 8). S. 92 u. 94. Rolf Andree interpretiert das Werk als ein nur „vordergründig

Geschichtsbücher gefunden habe. Während Landes überzeugt ist, derartige „sozialthematischen“ Genrebilder seien „aus dem Moment geboren [und] entbehrten jeder ästhetischen Zielsetzung“¹⁰, werde ich in einer exemplarischen Fallstudie nachweisen, dass Hübners Weberbild sehr wohl in einer langjährigen ästhetischen Tradition steht, und zwar in jener der sozialkritischen Historienmalerei. Ich werde im Folgenden untersuchen, inwieweit Carl Friedrich Lessings Methode, die Ikonographie der Heiligenmalerei aufzugreifen und diese in seinen Historienbildern ironisch zu brechen, sich auch in diesem Werk findet. Im Jahr, als Hübner das Weberbild fertigte, fand zugleich die Wallfahrt zum Heiligen Rock nach Trier statt. Werden uns im Weberbild die skandalösen Produktionsverhältnisse vor Augen geführt, unter denen heilige und unheilige Röcke anno 1844 produziert wurden? Ist womöglich die Parodie auf die Kunst der „Nazarener“, die in dem Bild zuweilen gesehen wird, mit einer inhaltlichen Aussage verknüpft?

Ins Zentrum meiner Untersuchung stelle ich die Bildbetrachtung. Einzelne Bildaspekte setzte ich dabei in Beziehung zu zeitgenössischen Rezensionen und ästhetischen Reflexionen, insbesondere zu jenen in Hermann Püttmanns 1839 erschienener Schrift *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*. Vorangestellt habe ich Zitate aus zeitgenössischen Reflexionen zur Ästhetik, um den Düsseldorfer Vormärzkontext, in dem das Bild entstand, auszuleuchten.

„Goethe und Lessing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.“

Fanny Lewalds *Reisetagebuch* von 1848 gewährt uns eine zensurfreie Sicht auf die Düsseldorfer Kunstszene. Dass im Januar 1849 eine Zeitung dieses ungekürzt abdruckte, ist ein Indiz, dass die Redaktion zu der Zeit noch an ein Gelingen – sogar der preußische König hatte eine Verfassung versprochen! – der demokratisch-bürgerlichen Revolution glaubte. Unmittelbar

sich sozialkritisch gebende[s] Bild, voller kryptischer Anspielungen“. Vgl. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Hg. Wend von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979. S. 345. Friedrich Rothe hingegen wollte hier „die Zwangsläufigkeit der Revolution“ dargestellt sehen (zit. n. Hütt. *Düsseldorfer Malerschule* 1984 [wie Anm. 5]. S. 195).

10 Landes. Volkslyrik (wie Anm. 8). S. 84

nach dem Ausbruch der Februarrevolution war die Schriftstellerin von Oldenburg nach Paris aufgebrochen, legte am 3. März jedoch in Düsseldorf einen Zwischenstopp ein, da die Nachricht kam, die Eisenbahnverbindung bei Valenciennes sei unterbrochen. „Neben den großen Ereignissen, der gewaltigen Bewegung in Paris, haben die hiesigen stillen Künstlerateliers etwas Unheimliches und Fremdes“¹¹, notiert sie. „Man begreift, daß dieß gerade der Ort war, an dem die Jacobi's, die Stollberge, die Spallizin sich so sanft mit ihrem mystischen Pietismus in's bläuliche, nebelverschwommene Jenseits hinübergeschwächt haben.“¹² Ein tiefer Riss durchziehe die Künstlerschaft:

Die hiesigen Maler, wie sie sich in kirchliche und weltliche theilen, bilden auch in der Politik zwei Parteien. Die Frommen und die Romantiker halten es mit dem Bestehenden; Lessing, Hübner, Scheuern und viele Andere sind ergriffen vom Geiste des Jahrhunderts und voll freudiger Hoffnung auf eine freie Zukunft. Sie hatten sich bei den Petitionen betheiliget, waren bei den Versammlungen der Liberalen thätig und vor Allen forderte der männliche Lessing zu frischem Fortschritt auf [...].¹³

Die Schriftstellerin positioniert sich klar gegen die „transcendentale christliche Kunst“, nimmt Partei für Carl Hübner, weil der „die bildliche Darstellung der herrschenden Übelstände“ gewagt habe. In einer *Ausstellung zum Besten der nothleidenden Schlesier* sah sie Hübners neues Gemälde *Die Auspfändung*: „Mir gefällt es weniger als die vortrefflichen schlesischen Weber, deren ruhige Einfachheit tiefer und entschiedener wirkt.“¹⁴ Ihr Bericht endet mit den Zeilen: „Hübner will nach Paris gehen, um Volkserhebung, Volksbewegung ‚mit Augen zu schauen‘ und sich die Seele daran zu erweitern.“¹⁵ Von einer Parisreise Hübners ist nichts bekannt. Es gibt von ihm lediglich eine indirekte Briefäußerung zur Revolution. Am 2. April 1848 lässt er einen Bekannten in Königsberg wissen, die Kisten mit seinen Gemälden „laufen in diesen unruhigen Tagen in Berlin ein und hätten eine günstige Barrikade abgegeben. Ich hatte mich schon getröstet auf indirekte Weise etwas beigetragen zu haben.“¹⁶ Was auffällt:

11 Fanny Lewald. „Der März der französischen Republik“. *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 2 (2.1.1849). S. 6.

12 Ebd., Nr. 1 (1.1.1849). S. 3.

13 Ebd., Nr. 2 (2.1.1849). S. 7.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 444. Vgl. Christina Frohn. „Löblich wird ein tolles Streben, Wenn es kurz ist und mit Sinn“ – *Karneval in Köln, Düsseldorf*

Lewald erwähnt weder die Trennung in protestantische und katholische Maler noch die in Produzenten von Historien- und Genrebildern, zwei Konfliktlinien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Kunstwissenschaft verstärkt in den Fokus gestellt werden. Sie registriert stattdessen eine Spaltung „in kirchliche und weltliche“, wobei die Künstler analog dazu auch „in der Politik zwei Parteien“ bilden. Zudem fällt auf, dass sie Carl Hübner und Carl Friedrich Lessing (1808-1880) in einem Atemzug nennt.¹⁷

Der bis 1853 in Düsseldorf lebende und praktizierende Armenarzt Wilhelm Müller – im Vormärz ein Verfechter von (Verbal-)Radikalismus – wechselte nach 1848 mehr und mehr ins national-liberale Lager und ging nach Köln. Unter dem Pseudonym Wolfgang Müller von Königswinter hatte er ab 1840 Poesie, Prosa und kenntnisreiche Kunstkritiken veröffentlicht. In seiner Schrift *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren* (1854) erinnert er an die Jahre vor 1830: „Ein Leben der Gegenwart gab es nicht, man wendete sich drum am liebsten in eine unklare Vergangenheit [...]“¹⁸ Die Pariser Julirevolution habe dann in der Kunstszene am Rhein ein – wenn auch schwaches – Echo gefunden:

Man wollte keine hohlen Abstractionen mehr, man forderte contracte Darstellungen von Fleisch und Bein. Die Aesthetik wurde eine andre. Tiek und seine Schule mußten das Anathem hören. Goethe und Lessing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.¹⁹

und Aachen 1823-1914. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 1999. S. 335.

- 17 Friedrich Engels hatte vier Jahre zuvor in einem in der *New Moral World* erschienen Artikel ebenfalls beide Künstler erwähnt, Lessing als „the first history painter of this country“ kategorisiert. Vgl. Engels. *Rapid Progress* (wie Anm. 7).
- 18 Wolfgang Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren*. Leipzig: Weigel, 1854. S. 2. Müller spielt hier auf die Romantik/Schlegel an. Vgl. Günter Oesterle. „Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution“. *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution*. Hg. Gonthier-Louis Fink. Strassburg: Coll. Recherches Germaniques n° 3, 1989, S. 163-179. (Zugriff: 18.7.2020) http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schlegel_fr/oesterle_revolution.pdf.
- 19 Müller. *Düsseldorfer Künstler* (wie Anm. 18). S. 8.

Eine neue Generation Historienmaler rund um Carl Friedrich Lessing, einem Großneffen des Dichters der Aufklärung, war in jenen Jahren selbstbewusst aufgetreten. Diese wollten

frisch und keck in Ereignisse greifen, die zu dem Leben in unserer Zeit in einer bestimmten Beziehung stehen. Sie nehmen sich Stoffe und Perioden, wo wirkliche Geschichtsschreibung der Völker und nicht allein der Fürsten, wie im Mittelalter, existierte.²⁰

Das Besondere: „Sie lassen sich von Gedanken inspirieren, deren Lösung auch noch in unsre Tage hinüberspielt“ und „wenden sich in lebendigen Schilderungen den Kämpfen neuer Zeiten zu [...]“²¹ Die Gegenwart hat für sie Priorität. „Das junge Deutschland“ habe wichtige Impulse gegeben. „Die Kämpfer der Hallischen Jahrbücher folgten mit ihren scharfen und blanken Schwertern. An die Stelle des frommen Glaubens trat die zweifelnde Forschung.“²² Eine Frage will ich hier bewusst im Raum stehen lassen: Waren die als Aquarell oder Öl auf Leinwand gesellschaftspolitische Themen ins Bild setzenden Genreskizzen und Genrebilder ein Ersatz für die in Journalen versprochenen metaphorischen? Karl Gutzkow hatte am 1. Januar 1838 in der ersten Ausgabe seines *Telegraph für Deutschland* angekündigt, dass sein Journal „interessante Zeitbilder“ enthalten und „kritische Berichte und Genreskizzen [...] sogar noch zahlreicher“²³ liefern werde. In der *Rheinischen Zeitung für Politik, Handel und Gewerbe* (im Folgenden: *Rheinische Zeitung*) kündigte Karl Marx am 25. Oktober 1842 in *Debatten über das Holzdiebstahlgesetz* an: „[G]eben wir unserm Leser einige Genrebilder, in

20 Ebd., S. 89.

21 Ebd., S. 89f.

22 Ebd., S. 7f. Friedrich von Uechritz hingegen hatte in „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben“ (Düsseldorf 1839-1840, 2 Bde.) die Düsseldorfer Künstlerschaft als völlig unpolitisch dargestellt, wodurch sich das Bild als „eines beschränkten, ungebildeten philiströsen Daseins“ verfestigte. Uechritz habe mit seiner bewusst falschen Darstellung beabsichtigt, den in die Schusslinie geratenen Lessing „von irgendeiner auführerischen Teilnahme an der aktuellen Politik freizusprechen.“ Vgl. Martina Sitt. *Duell an der Wand: Carl Friedrich Lessing, die Hussiten-Gemälde*, Düsseldorf: Parerga, 2000. S. 51.

23 [Karl Gutzkow]. „Nachricht“. *Telegraph für Deutschland*, Nr. 1 (1.1.1838). Titelseite.

denen der Geist und, wir möchten mehr noch sagen, das physische Naturell des Landtags sich mannigfach abspiegeln wird.“²⁴

Ist es nur Zufall, dass mit dem Weberbild eine gesellschaftspolitische Themen ins Bild setzende Malerei just im Jahr nach dem Ende der *Rheinischen Zeitung* ihren Aufschwung nahm?²⁵ Ab 1843 hatten die preußischen Behörden auch bei Bildwerken die Zügel wieder straffer angezogen, weshalb „die meisten Künstler wegen Vorzensur, Nachzensur oder Selbstzensur ihre politischen Meinungen oft nur verhüllt“²⁶ darstellen konnten. Da Texte aber noch restriktiveren Zensurbestimmungen unterlagen, erlebte die „stumme Bilderwelt“, wie Ruge sie nannte, dennoch einen enormen Bedeutungszuwachs. Bestes Indiz hierfür sind die obrigkeitsstaatlichen Eingriffe. So schickte z. B. der preußische Innenminister zwei Abmahnungen an den Düsseldorfer Regierungspräsidenten. Der Vorwurf: Die von Künstlern produzierten satirischen *Düsseldorfer Monatshefte* würden „nicht nur gelesen, sondern die ganzseitigen Lithographien hingen auch in Schaufenstern aus. Dadurch würde ‚auf die Masse des Volkes ein sehr verderblicher Einfluß‘ ausgeübt.“²⁷ Die zweite Abmahnung traf Anfang 1848 ein. Sie wurde nicht weiter verfolgt, da kurz darauf auch in Berlin Barrikadenkämpfe ausbrachen.

Reflexionen über Ästhetik aus einer dezidiert oppositionellen Sicht lassen sich in Püttmanns Schrift von 1839 finden, bei der erstmals der Name „Düsseldorfer Malerschule“ in einem Buchtitel auftaucht. Passagenweise

24 [Karl Marx]. „Debatten über das Holzdiebstahlgesetz“. *Rheinische Zeitung* Nr. 298. Thema war „das Gesetz über Jagd-, Forst- und Feldfrevel“.

25 Das Thema „Waldfrevel“ sei „durch Marx in seiner Artikelfolge über das Holzdiebstahlgesetz in der ‚Rheinischen Zeitung‘ angeregt, von der politischen Behandlung in der Presse über die poetische Formung in der Literatur an die bildende Kunst“ gekommen und habe „in Gestalt der unzähligen Gemälde armer Reisigsammler einen Niederschlag“ gefunden. Vgl. Hütt. *Düsseldorfer Malerschule* 1964 (wie Anm. 5). S. 93.

26 Margaret A. Rose. „Scherz, Satire, Parodie und tiefere Bedeutung in der Kunst der Düsseldorfer Malerschule um 1850“. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*. Bd. 1. Hg. Bettina Baumgärtel. Peterberg: Michael Imhof, 2011. S. 301. Selbst Karnevalssatiren wurden da zum Politikum. Vgl. Frohn. *Löblich ein tolles Streben* (wie Anm. 16). S. 272ff.

27 Thomas Giese. „Es ist zwar nur ein Guerillakrieg‘. Der Dichter und die Frühstuncker des Vormärz“. *Die Jahre kommen und vergehn. 10 Jahre Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*. Hgg. Holger Ehlert, Simone Kroschel, Andreas Meske und Silke Meyer. Düsseldorf: Grupello, 1998. S. 82.

ist diese nur schwer verdaulich, z. B. wenn Püttmann den „gewaltige[n] Geist des freien Gedankens“ beschwört, „scharfe Autorfedern“ in „blutige Revolutionstinte“ tunkt, wobei „Malerpinsel von den Haaren der geschornen Menschheit“ als „Hilfskorps“²⁸ ihren Dienst tun sollen. In Anspielung auf Heines Fabel vom tumben Tanz- und Politbären *Atta Troll* verhöhnte Friedrich Engels den Autor als „Bärenmajor Püttmann“, der „die Uniform des Charakters und die Schärpe der Gesinnung“ angelegt habe, und „umgürtet mit dem Krötenspieß des Tyrannenhasses“ Propaganda treibe „mit möglichst wenigen Produktionskosten.“²⁹ Da es sich jedoch um eine authentische Quelle handelt, werde ich mich öfters auf diese beziehen. Püttmann räumt der von Müller erwähnten „zweifelnde[n] Forschung“ hohen Stellenwert ein: „Der Zweifel ist der Antagonist des Glaubens“³⁰, jedoch sei er „ein kalter Geselle ohne erzeugende Kraft, aber voll Licht und Klarheit“, wobei es aktuell, 1839, darum gehe, dass man „den Mist bei Seite schafft, damit man auf ebne Erde sich lagern kann [...]“³¹ Programmatisch heißt es im ersten Kapitel unter dem Titel: „Tendenz der Kunst. Uebersicht der Kunstgeschichte. Einfluß des Zeitgeistes“:

Er [der Zweifel] vernichtete Alles, theoretisch wenigstens die Unfehlbarkeit des Papstes und die Rechtlichkeit der Monarchie, die Anciennitäten und die Schürzenämter, den Puder und die Ordenszeichen ohne Verdienst, die Bastille [...], die Pedanten und das neue Testament, den Teufel und die Herren der Welt – theoretisch wenigstens.³²

28 Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 26.

29 Friedrich Engels zit. n. Marx/Engels. *Über Kunst und Literatur*. Bd. II. Hg. Manfred Kliem. Berlin: Dietz, 1968, S. 171f.

30 Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 26.

31 Ebd., S. 26f.

32 Ebd., S. 27. In Fanny Lewalds Bericht spielt der Zweifel ebenfalls eine herausragende Rolle. *Morgenblatt für gebildete Leser*. Nr. 8 (9.1.1849). S. 31. Auch in „Deutschland. Ein Wintermärchen“ (1844) wird der Zweifel als Zeitphänomen benannt: „Es blühte in der Vergangenheit/ So manche schöne Erscheinung/ Des Glaubens und der Gemüthlichkeit;/ Jetzt herrscht nur Zweifel, Verneinung.“ Vgl. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr. Bd. 4: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Deutschland. Ein Wintermärchen*. Bearbeitet von Winfried Woesler. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1985. S. 150.

Püttmann knüpft an die Ideen der Aufklärung an, zitiert ausführlich die *Laokoon*-Schrift, in der Gotthold Ephraim Lessing erklärt, er werde ausschließlich Werke, „in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler [hatte] zeigen können“, als Kunstwerke anerkennen. Denn: „Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht [...]“.³³ Entsprechend merkt er zu einem „Votivbild“ Wilhelm Schadows, „für das Kloster der barmherzigen Schwestern in Coblenz bestimmt“³⁴, und einem „altkatholische[n] Bild im mittelalterlichen Genre“ an, für Gläubige seien derartige Andachtsbilder sicherlich recht nützlich, „[w]ie aber der Director einer modernen Malerschule vor seinen kunstreichen Schülern mit einer solchen Reliquie bestehen kann, das ist für uns ein dunkles Räthsel.“³⁵ Das Verhältnis zur Historie sei durch das Auftreten der neuen Malergeneration ebenfalls ein anderes geworden: Es „verwandeln sich die früheren trocknen Handbücher der Geschichte in belebte Culturgeschichten. Man will Thatsachen und keine Zahlen, man will die Gründe der Thatsachen kennen und ihre Folgen; man combinirt und commentirt [...]“.³⁶ Und „die aufgeklärten Zeitgenossen“ hätten den verkrusteten Vorurteilen und faulen Institutionen den Kampf angesagt.³⁷ Akademische Dogmen erscheinen mehr und mehr als überholt, tradierte kunsthistorische Kategorien werden in Frage gestellt:

Daß in der Kunst ein neues Element entstanden, beweist schon die Verlegenheit, gewisse Bilder zu benennen. Die Aesthetiker vom alten *régime* verabscheuen es, Darstellungen des Gemüthslebens, ohne chronologische Anhaltspunkte, mit dem ehrwürdigen Namen Historie zu bezeichnen, wogegen es die junge Schule unrecht findet, Werke, deren Tendenz in das höchste Gebiet des Seelenlebens reicht, mit dem flachen Namen Genre zu verunehren.³⁸

Püttmann räumt ein, bei vielen Werken sei „der Uebergang in die Historie so unmerklich, daß wir beim besten Willen die Grenze nicht finden konnten

33 Zit. n. Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 113. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Berlin: Christian Friedrich Voß und Sohn, 1788. S. 102-105.

34 Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 108.

35 Ebd., S. 112ff.

36 Ebd., S. 28.

37 Ebd., S. III.

38 Ebd., S. 33.

[...].“³⁹ Den Status quo sieht er von „der Auferstehung des Zweifels“ bestimmt: „[N]och leben wir ohne Zweck und Ziel, von hohen Mauern umgeben, von alten Gespenstern gezwickt, von neuen Irrthümern besudelt.“ Das sei „nun einmal so im Reiche des Zweifels“; seine Zwischenbilanz:

Nur etwas haben wir erreicht, oder hoffen es zu erreichen: der Mensch ist oder wird allmählig in seine Rechte eingesetzt, und man erniedrigt ihn weder zum Thiere, noch erhebt ihn zum Gotte. Man hat die Glorienscheine von den Menschenhäuptern abgezogen, und die Lumpen der Bettler sind malerische Gegenstände geworden.⁴⁰

Der Heilige Rock und der Rohstoff

1840, also im Jahr nach dem Erscheinen von Püttmanns Schrift, hatte Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen. „Seine Ideen sind die des Romantikers, der mit seiner Zeit zerfallen ist.“ Seiner Vorstellung nach soll die Gesellschaft „prachtvoll hierarchisch geordnet sein: dienende, fröhliche Bauern, biedere Bürger, frommer Klerus, treuer Adel, der Fürst im Kreise seiner Vasallen.“⁴¹ Gegenüber einem Freund empört sich der preußische Monarch: „Die schnöde Judenclique“ wolle das „Zusammensudeln aller Stände“; sein Ziel hingegen sei, die „Veredelung und freies Übereinanderstellen der Stände, die allein ein deutsches Volk bilden [...]“.⁴² Dies macht ihn zum Wahlverwandten der „Nazarener“, die gleichfalls das Mittelalter als eine traute Harmonie von Thron und Altar und frommen Untertanen idealisierten und es in ihren Bildern als eine Art ‚Goldenes Zeitalter‘ verklärten.⁴³ „Jetzt will man mit dem schlechtesten Kleister / Ein neues Mittelalter baun, / Mit frommem Qualm die freien Geister / Betrügen um ihr Selbstvertraun“⁴⁴, heißt es in einem

39 Ebd., S. 146.

40 Ebd., S. 27.

41 Golo Mann. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974 (Original: Büchergilde Gutenberg, 1958). S. 142-148, hier S. 146.

42 Zit. n. ebd.

43 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6), S. 20. Thomas Giese. „Gegen ‚Münchener Tendenzen‘. Immermanns Kunstartikel in *L'Europe littéraire* von 1833 als Politikum. *Das Politische und die Politik im Vormärz* (Jahrbuch 2015 Forum Vormärz Forschung). Hgg. Norbert Otto Eke und Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis, 2016. S. 227-251, hier S. 227.

44 Zit. n. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 405.

Gedicht des Breslauer Theodor Opitz, abgedruckt im Dezember 1842 in der *Rheinischen Zeitung*. Die staatsbürgerliche Gleichstellung des jüdischen Teils der Bevölkerung wurde in der Rheinprovinz nun demonstrativ auf die Tagesordnung gesetzt. In Aachen, Bonn, Düsseldorf, Köln, Saarbrücken und Trier initiierten Bürger und Bürgerinnen Petitionskampagnen, so dass die „Gleichstellung 1843 beim siebten Rheinischen Provinziallandtag eines der Schwerpunktthemen bildete.“⁴⁵ Als die Abgeordneten sich mehrheitlich für die Gleichstellung aussprachen, verhinderte der König die Umsetzung des Beschlusses durch sein Veto. Im Berliner Kultusministerium war zu diesem Zeitpunkt bereits eine Abteilung für katholische Angelegenheiten eingerichtet worden, nicht zuletzt, um den Konflikt, den der Vater des Königs 1837 mit der Inhaftierung des Kölner Erzbischofs hatte eskalieren lassen, nun endgültig beizulegen.

Die Wallfahrt zum Heiligen Rock wurde zur Machtdemonstration einer wieder aufgelegten ‚Heiligen Allianz‘. Sie war eine „vom Klerus vorzüglich organisierte, keineswegs spontan-freiwillige Massenbewegung“.⁴⁶ Treibende Kraft war der Trierer Erzbischof Arnoldi, der bereits im Herbst 1842 mit Metternich die Aktivierung des Trierer Reliquienkults beraten hatte. Arnoldi „politische[s] Kalkül: die konservative Gemeinsamkeit mit dem Staat gerade jetzt zu unterstreichen [...]“⁴⁷ Preußische Beamte befürchteten zwar, „daß die ‚unkontrollierte Bewegung‘ der ‚niedereren Volksmassen‘ die Staatssicherheit gefährden könne“, was Arnoldi mit dem Hinweis auf „das gemeinsame Interesse an der sozialen und politischen Stabilität“ zu beschwichtigen suchte. In seinem Brief an Berlin betont er: „Die heilige Autorität der Kirche ist das große Bollwerk für den Thron des Fürsten.“⁴⁸

45 Thomas Giese. „Die Amerikabilder Emanuel Leutzes im Kontext von Bildern, Versen und Texten der Zeit“. *Deutschland und die USA im Vor- und Nachmärz. Politik – Literatur – Wissenschaft*. Hgg. Birgit Bublies-Godau und Anne Meyer-Eisenhut (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 2017, Bd. 23), Bielefeld: Aisthesis, 2016. S. 182-185, hier S. 183. Vgl. Marina Sassenberg. „Aus zweitausend Jahren. Jüdische Geschichte im Rheinland“. *Wegweiser durch das jüdische Rheinland*. Hgg. Ludger Heid und Julius H. Schoeps. Berlin: Nicolai, 1992. S. 9-19.

46 Hans-Ulrich Wehler. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 2. München: C. H. Beck, 1987. S. 473f. Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 405, Fn. 323.

47 Wehler. *Gesellschaftsgeschichte* (wie Anm. 46). S. 473f.

48 Ebd., S. 474. Die preuß. Regierung untersagte schließlich jegliche verbale Angriffe auf die Wallfahrt. Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 405.

Ästhetische Auseinandersetzung und politischer Kampf sind im Vormärz nur schwer voneinander abzugrenzen. Bereits in den 1830er Jahren hatten Bendemanns Gemälde, wie bereits in der Einleitung zitiert, „ein tiefenstes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation“ gesprochen, Lessings *Hussitenpredigt* wurde 1836/37 zum viel diskutierten Ereignis, sein *Huß auf dem Costnitzer Concil* provozierte sechs Jahre später einen immer weiter eskalierenden Konflikt. Ein Hus, der selbstbewusst der Obrigkeit die Stirn bietet, hatte unweigerlich zu einem Clash der Kulturen führen müssen. Auf der einen Seite das vom König favorisierte romantisch verklärte Ideal eines Ständestaats mit fröhlichen Bauern, biederem Bürgern, frommem Klerus, auf der anderen Seite die Ideen der Aufklärung, repräsentiert durch jene sich rund um Lessing sammelnden Maler, welche die Kämpfe der neueren Zeit zum Thema machten. Einen ersten Höhepunkt erreichte der Konflikt, als Lessing das *Hus*-Bildnis 1842 in der Berliner Akademieausstellung präsentierte. In einer in der *Rheinischen Zeitung* erschienenen Rezension wurde die Auseinandersetzung mit Hus und den Hussiten gelobt: „Und wieviel bedeutsamer ist dieser Stoff für die Gegenwart, welche unter anderen Formen denselben Kampf der Geistesfreiheit gegen die Kirche noch einmal kämpft und zum Abschluß bringt [...]“⁴⁹ Nach Ausstellungseröffnung schwärmte zunächst „Alles für dies Bild“.⁵⁰ Zwei verspätet aus Belgien eingetroffene Historien Gemälde wurden dann in jenem Saal platziert, in dem auch das *Hus*-Bild hing, schließlich aber „auf Befehl des Königs noch besonders in der Rotunde des Museums aufgestellt“⁵¹, was unter der Rubrik „Neues aus Berlin“ im *Kunstblatt* mit den Worten kommentiert wurde: „Und wirklich trägt diese neue Aufstellung nicht wenig dazu bei, um die großartige historische Fülle und Energie“, die in diesen Historienbildern zu finden sei, „vollständig auffassen zu können.“ Feuilletonisten verstanden den Wink von oben. Und nun wurden dem belgischen Importprodukt wahre Lobeshymnen dargebracht: „Hier allein, so hieß es, sey wahre Malerei, wahre Kunst.“⁵² Noch 1857 geriet

49 „Bericht über die Berliner Akademieausstellung.“ *Rheinische Zeitung*. 1.11.1842. Vgl. Hütt. Düsseldorf Malerschule 1964 (wie Anm. 5). S. 54. Bevor Karl Marx in die Redaktion eintrat, waren in dem Blatt Verrisse von zeitgenössischer Malerei und insbesondere der Düsseldorfer Schule erschienen. Vgl. *Rheinische Zeitung* Nr. 132 (12.5.1842). Nr. 210 (29.7.1842).

50 F[rantz]. K[ugler]. „Neues aus Berlin“. *Kunstblatt* No. 6 (19.1.1843). S. 21.

51 Ebd. Vgl. Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22). S. 20.

52 Ebd. Gottfried Schadow, Direktor der Berliner Akademie, lobte zwar „die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselührung“ der belgischen

ein offensichtlich monarchistisch und national gesonnener Kunstkritiker ins Schwärmen. In den belgischen Gemälden seien in einem „geschichtlichen Styl [...]“ großartige Momente von hohem nationalen Interesse“ ins Bild gesetzt.⁵³ Das Bild von Édouard de Bièfves (*Le Compromis des nobles en 1566*) stellt eine flandrische Adelsversammlung dar, Louis Gallaits Bild (*L'Abdication de Charles Quint en faveur de son fils Philippe II à Bruxelles le 25 octobre 1555*) den Thronverzicht Karls V. zugunsten dessen Sohns Philipp, der mit dem Segen des Klerus und im Beisein des ins Bild gesetzten vielköpfigen Hofstaats samt Gästen vollzogen wird. Beide Werke zeichnen sich durch opulenten Farbauftrag und gigantisches Format aus (482 × 680 cm und 485 × 683 cm).⁵⁴ Lessings aufbegehrender Jan Hus bildete sowohl in Kolorit wie in inhaltlicher Ausrichtung einen fundamentalen Gegensatz zu den ‚Belgiern‘.

Der Bilderstreit fand in Frankfurt seine Fortsetzung. Als die Administration des dortigen Städel-Instituts den Ankauf des *Hus*-Bildnisses beschloss, trat der Leiter des Instituts Philipp Veit, ein glühender Parteigänger der „Nazarener“, der nicht in die Ankaufentscheidung einbezogen worden war, zurück. Die Debatte über Veits Nachfolge – Lessing wurde mehrfach ins Gespräch gebracht – ist in den Printmedien bis ins Jahr 1844 hinein nachzuverfolgen.⁵⁵ Im April 1844 sorgte dann Hübners Weberbild, das in

Bilder, kritisierte aber „gewisse Wirkungen, die unter der Benennung ‚Effekt‘ begriffen werden“. Zit. nach Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22), S. 20. Harriet Beecher Stowe ließen die Bilder offensichtlich ebenfalls kalt, sie begeisterte sich aber für Lessings Hus-Bild, das sie 1853 im Städel Institut sah; es sei „one of the few things I have seen in painting which have had power deeply to affect me.“ Ebd. S. 17.

53 Zit. nach Ingrid Jenderko-Sichelschmidt. „Die Düsseldorfer Historienmalerei 1826 bis 1860“. Kalnein. Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 9), S. 104.

54 Sitt. Duell an der Wand (wie Anm 22), S. 19-22.

55 „[W]iederum sieht es daselbst aus, wie an der Tafel eines Friedenskongresses, und die Gesandten der streitenden Mächte sitzen zu Rath und Entscheidung [...]“: Vgl. „Aus dem gegenwärtigen Kunstleben am Rhein und in den Niederlanden“ *Kunstblatt* Nr. 99 (13.12.1842), S. 393, 397. Philipp Veit habe „seine Demission eingereicht“, was „mit der von der Administration des Instituts vollführten Acquisition des großen Gemäldes von Lessing [...] in Verbindung“ gebracht werde. Vgl. Rubrik „Deutschland“ *Düsseldorfer Zeitung (DZ)* Nr. 36 (5. 2.1843). Zum Ankauf des Gemäldes für 8000 Taler durch das Frankfurter Städel Institut. *DZ* Nr. 40 (9.2.1843). Lessing werde erneut als Nachfolger Veits ins Gespräch gebracht. *DZ*

der *Ausstellung zum Vortheil der unglücklichen verarmten Gebirgsbewohner in Schlesien*⁵⁶ erstmals in Düsseldorf der Öffentlichkeit präsentiert wurde, bereits für neuen Gesprächsstoff.



Abb. 2: *Huf auf dem Costnitzer Concil.* (heutige Bezeichnung: *Johann Hus zu Konstanz*). 1842, Öl auf Leinwand, 308 x 455 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. [Abbildungsnachweis: Carl Friedrich Lessing: *Romantiker und Rebell.* Hg. Martina Sitt. Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Donat, 2000, S. 75].

Nr. 95 (5.4.1843). Es habe „sich immer noch kein Direktor für dieß Kunstinstitut, so wie ihn die Administration haben will, gefunden“. Vgl. „Korrespondenz-Nachrichten/Neubauten. – Neue Kunstwerke. – Theater.“ *Morgenblatt für gebildete Stände* (20.11.1843). S. 1108. „Lessing wird nun von Neuem genannt.“ *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 23 (26.1.1844). S. 91f. Siehe *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 23 (26.1.1844). S. 91f. „Ueber die jetzige Historienmalerei in Belgien und Deutschland.“ *Kunstblatt* Nr. 69 (27.8.1844). S. 292.

56 *DZ* Nr. 91 (31.3.1844) Beilage.

Mittelalter gegen Aufklärung

Es erscheint notwendig, diesen, auf ästhetischem Terrain ausgetragenen, Konflikt näher zu beleuchten. Die fast sämtlich katholischen oder zum Katholizismus konvertierten „Nazarener“ wurden, ähnlich wie jene zwei Maler aus dem mehrheitlich katholischen Belgien, vom protestantisch-preußischen Königshaus geradezu hofiert. Friedrich Wilhelm IV. gelang es zudem, den Katholiken (und gebürtigen Düsseldorfer) Peter Cornelius, das Aushängeschild der „Nazarener“ nördlich der Alpen, vom Münchener Hof abzuwerben. Die Mitglieder des *Lukasbundes*, auch *St. Lukas-Brüderschaft* genannt, waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Römern als „Nazareni“ verspottet worden (der Mittelscheitel wird im Italienischen als „a la nazarena“ bezeichnet), bis die Verhöhnerten schließlich unter dem selbstgewählten Label „Nazarener“ ihre Weltkarriere starteten. Das Anliegen dieses *Lukasbundes* ging weit über ein rein ästhetisches hinaus:

Die von der *St. Lukas-Brüderschaft* verfochtene Kunstauffassung hatte eine definitiv politisch-ideologische Komponente, indem sie ein „Element der Selbstaufgabe, das in der vollkommenen Integration von Selbst und Gemeinschaft bzw. von Selbst und Staat wurzelte“, enthielt.⁵⁷

Lessings Kunst war dieser Auffassung diametral entgegengesetzt. Auf die geistige Verwandtschaft des Malers mit seinem Großonkel ist oft verwiesen worden. So wie Gotthold Ephraim Lessing mit seinem Drama *Nathan der Weise* weder für das Judentum noch das Christentum oder den Islam Partei ergreifen wollte, so will auch Carl Friedrich Lessing mit seinen Hussitenbildern „weder für die eine noch die andere Partei etwas getan haben“, wie er im März 1843 versichert. Ihm sei öfter, schreibt er in diesem Brief, der Vorwurf gemacht worden,

daß ich dieses Bild aus Haß gegen die katholische Kirche gemalt habe. Da irrt man sich aber gewaltig, ich müßte nichts von der Geschichte wissen, dann könnte mir wohl etwas derart in den Sinn kommen. Ich habe vielleicht eine größere Achtung vor Ihrer Kirche als viele, die sich zu ihr bekennen.⁵⁸

⁵⁷ Zit. n. Giese. Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 249, S. 231.

⁵⁸ Brief vom 2.3.1843 an Arnold Kestner in Frankfurt. Zit. n. *Carl Friedrich Lessing: Romantiker und Rebell*. Hg. Martina Sitt. Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Donat, 2000, S. 17. Die geistige Verwandtschaft mit dem Großonkel wurde oft

Die Hussitenkriege sind für ihn nicht Glaubenssache, sondern Faktum. Päpste und „Ketzer“ nehmen unter seinem Pinsel Gestalt an – doch nicht als religiöse, sondern als historische Gestalten. Der Kunsthistoriker Michael Lüthy macht darauf aufmerksam, dass es „eine Konstante der Historienmalerei seit der Antike“ sei, die Dialektik der Geschichte als Opposition zweier Parteien darzustellen. Für Historienmalerei sei zudem unabdingbar, „daß sich die ästhetische Erfahrung des Bildes mit der Vermittlung von Wissen, Erinnerung oder Ideen verbindet“. Diese ziele, so Lüthy, „auf eine besondere Wahrnehmung des Gegenstandes, der zugleich ‚erkannt‘ und in einer bestimmten Weise ‚gesehen‘ werden soll.“⁵⁹ Von diesem Schema weicht Lessings Historienmalerei deutlich ab. Ein Dualismus von Gut und Böse findet sich in seinen Werken kaum. Zudem ist sein Bezugspunkt nicht das geschichtliche Ereignis, sondern das Bild, das sich Gegenwartskünstler von dieser Vergangenheit machen und mit ihren Gemälden propagieren. Also nicht das geschichtliche Ereignis selbst, sondern das Vor-Bild bzw. das künstlerische Umfeld – bei Lessing sind dies die „Nazarener“ – soll zugleich ‚erkannt‘ und ‚gesehen‘ werden.

Lessings Bilder stellen zuweilen das Vor-Bild fundamental in Frage. Ein prägnantes Beispiel ist die *Hussitenpredigt*. 1831 hatte Wilhelm Schadow von seiner Romreise Overbecks Zeichnung *Die Johannespredigt* (heute: Sammlung der Düsseldorfer Akademie) mitgebracht, die, durch Stiche tausendfach reproduziert, sehr populär wurde. Friedrich Overbeck war Mitbegründer des Lukasbundes und residierte im ehemaligen Kloster Sant’Isidoro in Rom. Die Verwandtschaft der *Hussitenpredigt* „zu Overbecks Zeichnung der Johannespredigt [...], die sich in einigen Figuren ganz deutlich äußert, ist auffällig.“⁶⁰ Lessing zieht das volle Register christlicher Ikonographie. Doch

betont. So z. B. von Carl Immermann 1833 in *L’Europe littéraire*: „un certain air de famille apparaît à travers les poésies de l’oncle et dans les tableaux du neveu.“ Zit. n. Giese. Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 237. Fast gleichlautend formuliert es Müller 1854. Vgl. Müller. Düsseldorfer Künstler (wie Anm. 18). S. 133f.

59 Michael Lüthy. *„Sehen‘ contra ‚Erkennen‘. Die Erschießung Kaiser Maximilians und Die Eisenbahn von Edouard Manet*. Erstveröffentlichung: Hamburg 2004. (Zugriff: 13.5.2020) <https://michaelluethy.de/scripts/edouard-manet-die-erschuessung-kaiser-maximilians-die-eisenbahn>.

60 Vera Leuschner. „Der Landschafts- und Historienmaler Carl Friedrich Lessing (1808-80)“. Kalnein. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 9). S. 91 u. 96, Fn. 34. Lessing hatte zudem auf die Ikonographie der „Verklärung“, Darstellungen der

die eigentliche Provokation liegt hier in der Differenz zum unmittelbaren nazarenischen Vorbild: In Overbecks Zeichnung gruppiert sich eine fromme Schar – insbesondere Frauen und Kinder – um Johannes, die andächtig seinen Worten lauschen, in Lessings *Hussitenpredigt* sind es „nicht weniger als neunzehn fast lebensgroße[] Figuren“, die sich auf der monumentalen Leinwand versammeln, wobei „alle diese Einzelnen nicht als gemeine Gattungsgestalten, sondern als höchst kräftige, individualisirte Charaktere erscheinen“⁶¹, wie der Kunsthistoriker Karl Schnaase 1836 betont. „Kein anderer Künstler unserer Zeit hat jemals eine ähnliche Kraft der Individualisierung an den Tag gelegt“, resümiert W. Müller 1854.⁶²

Das Wesentliche bei Malern im Umfeld von Lessing ist die Verankerung in der Gegenwart. Püttmann hatte bei Eduard Bendemann hervorgehoben, dass dieser Maler „seine Blicke von dem Standpunkte der Gegenwart aus in die Tage der Vorzeit“ wende, wobei „die riesigen Gebilde der Vergangenheit“ auf seiner Leinwand Gestalt annehmen, „um ihre Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit mit der Gegenwart zu zeigen.“⁶³ Lessing hingegen knüpft nicht an biblische Geschichten an, sondern setzt Ereignisse ins Bild, die bisher als nicht ‚bildwürdig‘ erachtet wurden, und diese Gegen-Bilder stellen sich in großem Format den von „Nazarenern“ produzierten Bildern, welche ein harmonisches Mittelalter feiern, entgegen. Lessing zeigt Geschichte (wie auch Gegenwart) als eine von Kämpfen und Interessenkonflikten geprägte. In der *Hussitenpredigt* sind – darauf machte Karl Schnaase aufmerksam – „alle Abstufungen des Gefühls, das der Moment gibt, von der rohen Demüthigung des stumpfen, blutgierigen Fanatikers bis zur weichen, sehnsüchtigen Andacht des edlen, begeisterten Jünglings, mit höchster Lebenswahrheit und individueller Kraft dar[ge]stellt.“⁶⁴ Statt des von Lüthy beobachteten Dualismus zeichnen sich Lessings Historienbilder durch eine, so Püttmann, „Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen“ aus, welche „mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptidee

Bergpredigt, der Transfiguration Raffaels und weiterer Vor-Bilder zurückgegriffen. Vgl. ebd., S. 91. Hütt. Düsseldorf Malerschule 1995 (wie Anm. 5). S. 72.

61 K[arl]. S[schnaase]. Kunst-Blatt Nr. 79 (4.10.1836). S. 326.

62 Müller. Düsseldorf Künstler (wie Anm. 18). S. 131.

63 Püttmann. Die Düsseldorf Malerschule. (wie Anm. 6). S. 43. Vgl. Giese. Amerikabilder (wie Anm. 45). S. 182.

64 K[arl]. S[schnaase]. Kunst-Blatt Nr. 79 (4.10.1836). S. 326.

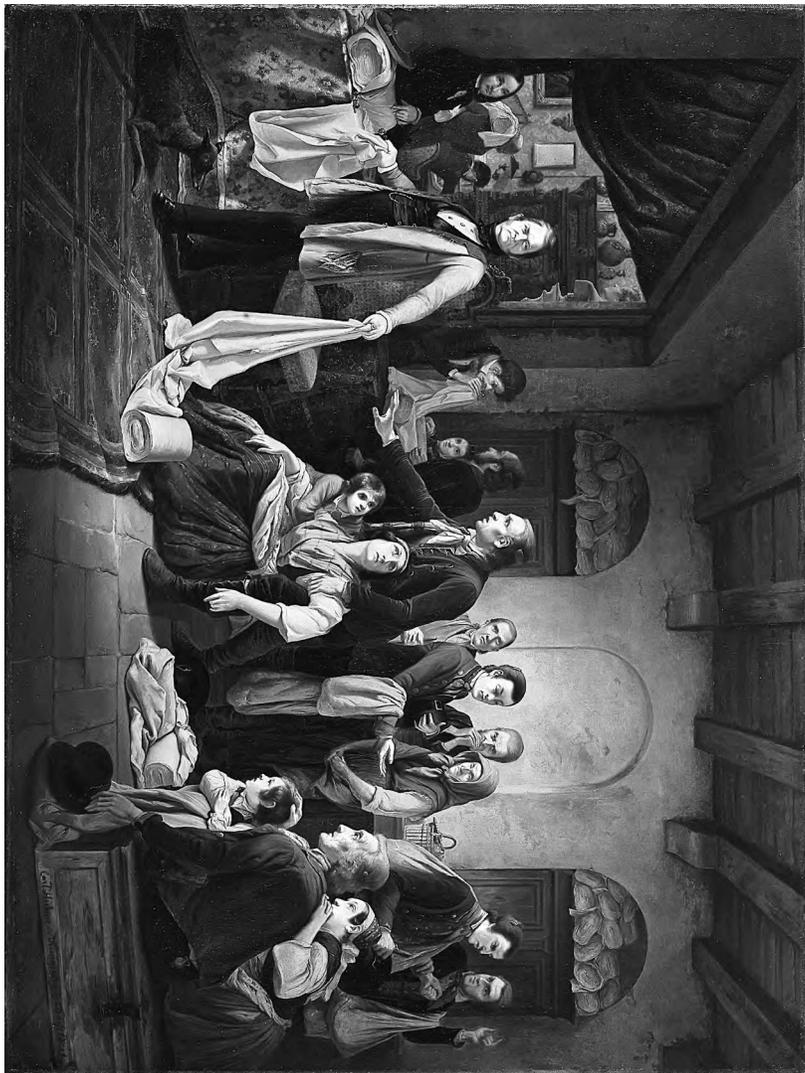


Abb. 3: Carl Wilhelm Hübner (1814-1879), *Die schlesischen Weber*, 1844, Replik, Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm.

(Original: 119 x 158 cm Rheinisches Landesmuseum, Bonn). Museum Kunstpalast, Düsseldorf. [Abbildungsnachweis: Wolfgang Hütt. Die Düsseldorfer Malerschule. Leipzig: VEB E.A. Seemannbuch- und Kunstverlag 1984, S. 223].

angewandt“⁶⁵ wird. Dahinter steht ein Menschen- und Gesellschaftsbild, das in diametraler Weise der von Friedrich Wilhelm IV. und den „Nazarenern“ propagierten „vollkommenen Integration von Selbst und Gemeinschaft bzw. von Selbst und Staat“ entgegengesetzt ist.

Die schlesischen Weber und die ungenähten heiligen und unheiligen Röcke

Das Gemälde macht auf uns heute einen fast peinlichen Eindruck. Die Figuren wirken gestellt und überaus steif. Die Assoziation ‚Oberammergauer Passionsspiele‘ drängte sich mir förmlich auf. Hübners Personendarstellungen „haftet fast immer etwas Gestelltes und Posenhaftes an“⁶⁶, urteilte z. B. 1964 der Kunsthistoriker Wolfgang Hütt; Friedrich Engels habe die künstlerische Leistung des Malers schlicht überschätzt. Das Weberbild stehe, so erläutert der aktuelle Katalog des Düsseldorfer Museum Kunstpalast, „in seiner feiner-malerischen Ausführung und sentimentalen Stimmung ganz in der Tradition der nazarenisch geprägten Schule Schadows.“⁶⁷ Damit hebt es sich deutlich von Hübners Genrebildern, deren Stil ein Zeitgenosse als „frisch und energisch“⁶⁸ beschrieb, ab.

Am 28. November 1844 war ein „Nachtrag“ zum Bericht über die Kunstausstellungen in Köln und Düsseldorf im *Kunstblatt* erschienen. Der mit dem Kürzel „e. f.“ zeichnende Autor bespricht in diesem ein Gemälde von Begas, Hübners Weberbild und weitere Werke, die alle verspätet zur Ausstellung eingetroffen waren. Er selbst habe diese Nachzügler nicht in Augenschein

65 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6). S. 34.

66 Hütt. *Düsseldorfer Malerschule* 1964 (wie Anm. 5). S. 102.

67 Bestandskatalog *Museum Kunstpalast Düsseldorf*, S. 142. Im Besitz des Museum Kunstpalast befindet sich eine Replik von *Die schlesischen Weber* (Abb. 3).

68 Artikel „Die Düsseldorfer Kunstschule“ in *Kunstblatt* Nr. 75. (18.9.1845), S. 314. Hübner produzierte die für das Genrefach üblichen Alltagsszenen und Landschaften. Das *Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen* im Jahr 1843 erwähnt unter „Hübner, Carl, aus Königsberg i. Pr.“ u. a. „Der versperrte Brunnen“ (S. 4, Nr. 37). Unter den vierundreißig Gemälden, die auf der Generalversammlung des Vereins am 3.8.1844 verlost wurden, ist unter Nr. 6 Carl Hübners „Der neue Lehrbursche“ verzeichnet. Vgl. „Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen. Generalversammlung am 3. August“. Annoncenteil in *DZ*, Nr. 216 (5.8.1844).

nehmen können, erläutert der Autor, er beziehe sich deshalb auf die in der *Kölnischen Zeitung* erschienene Rezension, wobei er die Gelegenheit nutzt, sich scharf von den Positionen des Kollegen abzugrenzen. Drei Wochen zuvor hatte „e. f.“ u. a. Christian Köhlers, ebenfalls 1844 in Düsseldorf entstandenes, Gemälde *Hagar in der Wüste* geradezu emphatisch besprochen. Das Gemälde zeichne sich „durch Tiefe und ergreifende Wahrheit des Ausdrucks, namentlich in dem Rettung suchenden Antlitz der Mutter, durch Einfachheit und Würde der Darstellung und jeder Bewegung“ aus. In diesem Werk stimme alles „mit der höhern religiös-poetischen Auffassung des Bildes überein [...]“.⁶⁹ Was der *Kunstblatt*-Autor „e. f.“ in seinem „Nachtrag“ dann über das Begas-Bild *Christus mit den Mühseligen und Beladenen* schreibt, wirft ein Schlaglicht auf den Streit um das religiöse Bild und dessen Deutung im Vormärz. Der „Berichterstatter“ der *Kölnischen Zeitung*, so heißt es da, nenne „die [Bild-]Idee socialistisch und folglich zeitgemäß, da sie das Streben unserer Epoche nach Aufhebung des schroffen Ständeunterschiedes versinnlicht.“ In diesem Punkt widerspricht „e. f.“ vehement: „Verstehen wir den Gedanken des Bildes recht, so ist es der seit dem Bestehen des Christenthums zeitgemäße, daß alle Leidende in Christus einen Tröster finden.“ Die „Socialistik“ – so nennt „e. f.“ den Sozialismus – lege „einen größern Nachdruck auf die gleichmäßige Vertheilung der Leiden und Lasten“, anstatt diese „nach der Idee des Bildes“ geduldig „zu tragen, ohne zu murren und zu ermatten.“ Es folgt die Besprechung des Weberbildes. Letzteres veranschauliche „das Proletariat und den Luxus, und trägt damit den Preis des vorzüglichen Lobes des oben genannten Berichterstatters davon“⁷⁰, leitet „e. f.“ die Besprechung mit unterschwelligem Spott ein. Es folgt die – wieder aus der *Kölnischen Zeitung* übernommene – ausführliche Rezension, wobei sich „e. f.“ jeglichen

69 e. f. „Die Kunstausstellung in Köln und Düsseldorf (Schluß)“. *Kunstblatt* Nr. 89 (5.11.1844). S. 369f. „Hagar und Ismael“ war ein sehr beliebtes Motiv. Von Köhlers Gemälde wurde noch im gleichen Jahr ein 39 x 34 cm großer Stahlstich gefertigt. Martina Sitt erwähnt eine „Verstoßung der Hagar“ aus dem Jahr 1833, die „einen runden oberen Abschluß als gängige Rahmungsvariante“ aufweist. Vgl. Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22). S. 91. 1837 verlorste der Kunstverein unter Nr. 46 eine Hagar, gemalt von Götting. Vgl. „Kunst-Verein“ *DZ*, Nr. 218 (13.8.1837) Beilage. 1843 wird im *Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen* auf S. 4, unter Nr. 28 eine „Hagar und Ismael“ von Maria Hancke aufgeführt.

70 e. f. „Nachtrag zu dem Bericht über die Kölner Ausstellung“. *Kunstblatt*. Nr. 96 (28.11.1844). S. 401.

weiteren Kommentars enthält. Dem Autor geht es hier offensichtlich nicht um Ästhetik und auch nicht um eine Glaubenssache, sondern um die Frage, wie Gesellschaft in Zukunft organisiert werden und welche Funktion Religion in ihr haben soll. Da die Darstellung der Zusammensinkenden im Weberbild ganz offensichtlich ein Bildzitat der Hagar aus Köhlers Gemälde ist, liegt die Vermutung nahe, dass mit dem Bildzitat auch eine inhaltliche Anspielung verbunden ist, die noch näher zu untersuchen ist.



Abb. 4: *Hagar und Ismael*, Stahlstich (39 x 34 cm) von Jacob Felsing nach dem Gemälde von Christian Köhler; beide 1844.



Abb. 5: Detail aus *Die schlesischen Weber* (Abb. 3).

Wenige Monate nach Fertigstellung des Weberbildes hatte sich der Aufstand in Schlesien ereignet, was in Folge viele Autoren dazu verleitet hat, das Bild prophetisch zu deuten. Der Rezensent der *Kölnischen Zeitung* schrieb, zwei Männer würden „mit erhobener Hand und grimmig geballter Faust uns schon das Herannahen der inzwischen eingetretenen Zerstörungsszenen vor die Seele [rufen]“.⁷¹ Auch der Kunsthistoriker Gottfried Kinkel deutete die Szene in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* prophetisch:

71 Zit. n. e. f., „Nachtrag ...“ *Kunstblatt* Nr. 96 (28.11.1844). S. 402.

Hier sehen wir noch die Gewitterschwüle vor dem Ausbruch. Wir stehen im Waarenhaus eines schlesischen Großhändlers, der mit einem Commis beschäftigt ist die Tuchstücke zu untersuchen welche ihm von den Webern gebracht werden. [...] Weber berathen ob sie für den doch allzu niedrigen Preis losschlagen sollen oder nicht; nach der Thür zurück aber wenden sich ein paar Bursche, auf deren Angesichtern schon die Rache geschrieben steht.⁷²

Meines Wissens ist Friedrich Engels der einzige unter den zeitgenössischen Rezensenten, der beschreibt, was in jener Szene tatsächlich zu sehen ist: Zwei Männer, das zurückgewiesene Leinen auf dem Rücken, „are just leaving the room one of whom is clenching his fist in rage, whilst the other, putting his hand on his neighbour's arm, points up towards heaven, as if saying: be quiet, there is a judge to punish him.“⁷³ Eine im Hintergrund links unterhalb des Rundbogens isoliert stehende Person habe ich in keiner Rezension beschrieben oder auch nur erwähnt gefunden. Während alle anderen in dem Gemälde kleine Gruppen bilden, steht dieser ganz isoliert. Er hält seine Hände – fast wie zum Gebet gefaltet – um den Stecken, auf den er sich zu stützen scheint. Grimmig schaut er nach oben, als hadere er mit Gott. Es scheint, als könne er im nächsten Moment explodieren und seiner Wut freien Lauf lassen. Alle Fluchtlinien der Deckenbalken wie auch die der schweren steinernen Bodenplatten laufen auf seine den Stecken umfassenden Hände zu.

Dass dieser Zornige nirgendwo erwähnt wird, muss nicht heißen, dass er nicht wahrgenommen wurde. In jenen Jahren war es üblich, dass sich Schriftsteller von Gemälden und umgekehrt Maler von Erzählungen und Gedichten inspirieren ließen. Es scheint, als sei der Zornige in Ernst Willkomm's Erzählung *Der Lohnweber*, die 1845 in Püttmanns *Bürgerbuch* erschien, zum Leben erwacht: „Er nahm seinen Stecken, hieb mit diesem erst gegen die Thür und dann mit immer wachsender Kraft gegen die Fensterladen, daß die Oelfarbe absprang [...]“⁷⁴ Dem plötzlich hinter ihm auftauchenden Fabrikanten erklärt der Weber seinen Wutanfall: „Sie wissen wahrscheinlich nicht, was es heißt mit leerem Magen stundenlang in der Zugluft stehen und unnütz die Zeit verlieren müssen, die uns Mittellosen so kostbar ist.“ Der „Fabrikant“

72 Gottfried Kinkel. „Die Kunstausstellung von Köln 1844. (Beschluß)“. *AZ*, Nr. 273 (29.9.1844), Beilage. S. 2180f.

73 Engels. *Rapid Progress* (wie Anm. 7). Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 112, 196.

74 Ernst Willkomm. „Der Lohnweber“. *Deutsches Bürgerbuch für 1845*. Hg. Hermann Püttmann. Darmstadt: Leske, 1845. S. 223-265, hier: 237.

höhnt, sich über die tiefe Frömmigkeit der Weber lustig machend: „Ich habe die Kälte nicht gemacht, ich kann sie auch nicht abschaffen. Hadert mit dem, der sie sendet, oder steckt Eure elenden Glieder in wärmere Kleider.“⁷⁵

Im Jahr nach Entstehung der *schlesischen Weber* malte Carl Hübner eine Wirtshausszene, die – wenn auch versteckt – auf die Wallfahrt zum Heiligen Rock Bezug nimmt. Dieses Bild reiht sich ein in andere satirische Bilder der Zeit. Die sonst so scharfe Unterscheidung von ‚U‘ und ‚E‘ ist hier für einige Zeit ausgesetzt. Düsseldorfer Künstler, deren Werke bereits im Louvre zu sehen waren oder nach Übersee gingen, produzierten zugleich für den Karneval und für satirische Blätter, wobei sich die humorvolle Genremalerei aus der Parodie älterer Kunstwerke entwickelte wie der moderne realistische Roman aus Cervantes’ Parodie der Ritterromane. Margaret A. Rose erläutert: „Hier wird zugleich das Poetische ins Alltägliche transferiert und das Alltägliche und das Komische als Stoffe der modernen Malerei legitimiert.“⁷⁶ Die Düsseldorfer Buch- und Kunsthandlung Buddeus, die im September 1844 eine „meisterhafte Lithographie“⁷⁷ von Hübners Weberbild ankündigte, ließ in der Karnevalssession 1844/1845 die von zwei Bonner Professoren verfasste Schrift *Der Heilige Rock zu Trier und die zwanzig andern Heiligen ungenähten Röcke* in einer zweiten Auflage mit *Nachträgen* erscheinen, deren Inhalt, juristische Texte parodierend, in einer Zeitungsannonce wie folgt angegeben wird: „Zu §. 1. Der heil. *ungenähte* Rock zu Trier ist *genäht*. Zu §. 9. Zu §. 16. Zu §. 17. Auch der *andere* heilige ungenähte Rock zu Trier ist in Rom für *ächt* erklärt worden.“ Es folgt: „§. 18 a. Die heil. ungen. Röcke auf dem Monte dell’Alvernia, zu Mantua, Mallorca, (Rom?) und Halle. Zu § 21.“⁷⁸ Die Staatsmacht ließ während jenes Karnevals eine auf die Heilig-Rock-Wallfahrt anspielende Lithographie inklusive Druckplatte und Druckexemplare, die in einer „Bude“ angeboten wurden, eiligst konfiszieren, „um keine Veranlassung zum Ärgerniß in confessioneller Hinsicht zu geben.“⁷⁹ Carl Hübners Wirtshausszene gibt allerdings einige Rätsel auf: Sie

75 Ebd., S. 238.

76 Rose. Scherz, Satire, Parodie (wie Anm. 26). S. 300f. Zu dem Thema auch: Margaret A. Rose. *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

77 Rubrik „Inland/Düsseldorf“. *DZ* Nr. 263 (21.9.1844).

78 *DZ* Nr. 29 (Beilage; 29.1.1845). In Bonn kam es ebenfalls zum Eklat. Vgl. Frohn. Löblich ist ein tolles Streben (wie Anm. 16). S. 318f.

79 Ebd., S. 290. Vgl. Annoncenseite. *DZ* Nr. 31 (31.1.1845). Vgl. *DZ* Nr. 34 (3.2.1845). Ein Bild von Lorenz Clasen, dem späteren Herausgeber der satirischen

findet, wie Lilian Landes hervorhebt, „in keiner der zeitgenössischen Tages- oder Kunstzeitungen Erwähnung, scheint nie Teil einer Ausstellung gewesen zu sein.“⁸⁰ Im Werkverzeichnis wird das Bild als *Drei Männer in einer Wirtsstube* oder *Die drei Temperamente* aufgeführt. Landes will in diesem ein Programmbild „zur Frage nach der Berechtigung dogmatischen Glaubens“⁸¹ sehen. Es könnte sich aber auch schlicht um ein für ein Wirtshaus vorgesehenes Bild handeln. Carl Hübners Kollege Adolf Schrödter hatte z. B. 1834 ein Wirtshausschild für eine Gastwirtschaft in Oberwesel gemalt.⁸² Das in *Drei Männer in einer Wirtsstube* zentral, unmittelbar über dem mittleren Biertrinker angebrachte Schild scheint wie eine direkte Aufforderung an Kneipengäste:

Es ist nicht möglich aufzuschreiben
Wir wollen gute Freunde
bleiben
Meine Herren u. Gäste ich bitte
Euch
Seit so gut u. zahlt gleich.

Dargestellt sind drei Männer, die friedlich, doch voneinander abgewandt, an einem Kneipentisch sitzen. Der linke Herr, offensichtlich ein Anhänger gutbürgerlicher Küche, sieht – ich folge hier Lilian Landes’ Beschreibung – „zufrieden-abwesenden Blicks durch das emporgehaltene Weinglas hindurch“, der mittlere „leert durstig einen steinernen Bierkrug“, der dritte ist „mit der Niederschrift seiner Gedanken beschäftigt“, neben sich das „kaum angerührte Glas Wasser“⁸³, an der Wand über ihm ein gerahmtes Souvenirbildchen von der Wallfahrt zum Heiligen Rock.

Hübner könnte zu dem Bild durch eine Meldung aus Mainz, abgedruckt am 24. Dezember 1844 in der *Düsseldorfer Zeitung*, inspiriert worden sein. In dieser wird von „eine[r] zuchtpolizeiliche[n] Verhandlung in Sachen des heil. Rocks zu Trier“ berichtet. Zur Zeit der Wallfahrt hätten in Bingen ein

Düsseldorfer Monatshefte, das die Heilig-Rock-Wallfahrt aufgriff, führte ab Mai zu einem intensiven Schlagabtausch der *Düsseldorfer* mit der *Elberfelder Zeitung*. Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 106f., 404.

80 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 125ff.

81 Ebd., S. 402-407, hier S. 402. Vgl. ebd.

82 Vgl. Kalnein. Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 9). S. 480f.

83 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 126.

Bäcker und ein Metzger beim Glas Wein gesessen „und unterhielten sich anfangs ganz ruhig und ohne Leidenschaft über die Religion“, bis der eine zu spötteln begann. Dieser wiederum fühlte sich von einigen, durch seine Bemerkungen Aufgebrachten im Gastraum beleidigt und zog vor Gericht. Die Klage sei abgewiesen worden, denn „der Kläger habe das religiöse Gefühl eines Andern verletzt und schon dadurch die Zurechtweisung verdient, ganz abgesehen von der Bedeutung des heil. Rocks an sich.“ Der Gerichtspräsident habe den Kläger zudem ermahnt, „hinfüro seine Ansichten über die Religion für sich zu behalten und derartige öffentliche Diskussionen zu vermeiden.“⁸⁴ In einer im Vormonat im gleichen Blatt erschienenen Meldung aus München werden Hübner und das Weberbild sogar namentlich erwähnt. Da heißt es, der bayrische König habe „die Noth der Armen unter den Biertrinkern erkannt und läßt in allen Staatsbrauhäusern das Bier wohlfeiler abgeben, als es der Tarif verlangt: – Hoch, dreimal hoch lebe der König!“ Angefügt sind die Bedenken:

Aber die Brauer, dieselben bürgerlichen und adeligen Brauer, die unser allgemeiner Bierdurst aus kleinen Leuten zu Männern von Gewicht gemacht hat, so daß [...] ihre Söhne dem Fabrikantenfäntchen auf dem Hübnerschen Weberbilde gleichen: – was werden denn diese Brauer thun? That is the question!⁸⁵

Hübners Gemälde mag also tatsächlich in einer Bier- oder Weinstube als Mahnung, seine Zeche zu bezahlen und sich nicht über religiöse Dinge zu streiten, gehalten haben. Der Asket mit dem kaum angerührten Glas Wasser unter dem Wallfahrtssouvenir könnte auf einen Insiderwitz anspielen – vielleicht auf jenes Bonmot, das einst Karl Immermann in die Welt setzte? Als 1836 bei der *Kunstvereins*-Ausstellung Lessings *Hussitenpredigt* neben einem Altarbild von Wilhelm Schadow hing, hatte Immermann in kleinem Kreis gescherzt: „Es sei ganz natürlich, daß die Hussiten lebhafter wären, als Schadows Katholische Kirchenengel. Jene Ketzer hätten guten Wein im Kelche und die armen Rechtgläubigen müßten sich mit trockenem Brode begnügen [...]“⁸⁶

84 Rubrik „Deutschland“, „Mainz, vom 19. Dezbr.“ *DZ* Nr. 357 (24.12.1844).

85 *DZ* Nr. 307 (4.11.1844).

86 Karl Leberecht Immermann. „Zwischen Poesie und Wirklichkeit“. Tagebücher 1831-1840. Hg. Uwe Hasubek. München: Winkler, 1984, S. 312f. Tagebucheintrag vom 10.8.1836. Vgl. Giese. Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 251, Fn. 78.

Als viertes „Temperament“ und als Kontrast zu den still Zechenden und dem asketischen Wassertrinker lässt sich die Predigerfigur aus der *Hussitenpredigt* – „mit der einen Hand weit in die Luft greifend, mit der andern den Kelch, das Symbol des ganzen Aufstands, haltend“⁸⁷ – denken. Diese war sozusagen zu einer Ikone geworden. Bei der Verlosung von Zeichnungen, Kupferstichen, Radierungen „zum Besten der nothleidenden Weber und Spinner in Schlesien durch die Düsseldorfer Künstler“ am 30. April 1844 war auch eine Reproduktion der *Hussitenpredigt* an einen Gewinner gegangen.⁸⁸

„[W]ährend die Lebendigen und Fühlenden [...] hoffnungslos verzweifeln“

Im Weberbild ist auf den ersten Blick kein Bezug zum Religiösen erkennbar. Lediglich durch das Bildzitat des *Hagar und Ismael*-Motivs⁸⁹ und die feinmalerische Ausführung nazarenischer Machart ist auf ästhetischer Ebene ein Hinweis auf religiöse Bildkunst vorhanden. Im Wallfahrtsjahr kann diese demonstrative Ausklammerung des Religiösen nicht anders als Provokation empfunden und verstanden worden sein, zumal „der unerschütterliche christliche Glaube der Weber Schlesiens [...] in Zeitung, Lyrik und Roman“⁹⁰ immer wieder Erwähnung fand. Ist das Gemälde also ein Appell? Im Sinne von: Schaut Euch die aktuellen Produktionsbedingungen in der Textilbranche an, tut was gegen die brutale Ausbeutung, anstatt vor einem Stück Stoff auf die Knie zu fallen? In einem zu Neujahr 1845 erschienenen *Fliegenden Blatt* heißt es, Menschen würden verleitet, „die Gefühle, die Ehrfurcht, die wir Gott schuldig sind, einem Kleidungsstücke zuzuwenden, einem Werke, das Menschenhände gemacht haben.“ Und weiter heißt es da: „Tausende der Wallfahrer darben sich das Geld ab für die Reise und für das Opfer, das sie dem heiligen Rock d. h. der Geistlichkeit spenden, sie bringen es mit Verlusten zusammen, oder erbetteln es, um nach der Rückkehr zu hungern, zu darben [...]“⁹¹ Der katholische Verfasser dieses *Fliegenden Blatts* präsentiert

87 Müller. *Düsseldorfer Künstler* (wie Anm. 18). S. 128f.

88 Los Nr. 1759 an Herrn O. B. G. Laves. Vgl. *DZ* Nr. 121 (Beilage, 1.5.1844).

89 Vgl. Fußnote Nr. 69.

90 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 192.

91 Hermann Hinrichs. *Trier – Ronge – Schneidemühl in staats- und bundesrechtlicher Hinsicht: ein fliegendes Blatt vom Professor Hinrichs zu Neujahr 1845*. Halle: Schwetschke und Sohn, 1845. S. 3.

am Ende als Lösung des Problems die „Idee einer von Rom unabhängigen, freien deutsch-nationalen Kirche“⁹², eine Idee, die auch Johannes Ronge, der bis zu seiner Suspendierung im Jahr 1843 Kaplan im schlesischen Grottkau war, vertrat. Ronge hatte im Herbst 1844 mit seinem offenen, an den Trierer Erzbischof Arnoldi adressierten Brief für Schlagzeilen gesorgt. Im Weberbild hingegen wird Stoff nur als Stoff präsentiert, das Religiöse bleibt ganz außen vor. Mit seiner demonstrativen Verankerung im Diesseits stellt sich das Bild in eine lange Düsseldorfer Tradition. Dem Akademieleiter Schadow war bereits zwei Jahrzehnte zuvor vorgehalten worden, am Rhein eine Schule gegründet zu haben, „welche, weit ab vom katholisch-christlichen Geiste, dem sinnlichen Heidenthume huldige.“ In dieser Rezension der Berliner Akademieausstellung von 1832 war beklagt worden, dass die Düsseldorfer Schule „die christlichen Darstellungen so ganz aufgegeben hat, daß kein Jesus, keine Mutter Gottes aus Düsseldorf gekommen“ seien. „Nur aus dem alten Testamente einige Bilder, und auch hier sind die Motive nur bald religiös.“⁹³ Kritik an Götzenverehrung findet sich bereits 1830 in Lessings *Trauerndem Königspaar*. Dort fällt unser Blick neben anderen steinernen Götzenbildern auf das Steinbild einer heiligen Jungfrau, das „rechts im Vordergrund fromm die Hände faltet [...], während die Lebendigen und Fühlenden zu seinen Füßen hoffnungslos verzweifeln.“⁹⁴ In Wilhelm Heines *Gefängniskirche* (1837) ist die Ausklammerung des Religiösen bis aufs Äußerste ausgereizt. Es gibt „kein Kreuz, kein tröstendes Heiligenbild, keine mildernde Kerze“, lediglich ein einziges christliches Symbol – und dieses auch nur im Anschnitt, wie die Kunsthistorikerin Hanna Gagel betont:

Von einer Heiligenfigur an der Säule sind lediglich Sockel und Fuß gezeigt, nur durch diese wird man eigentlich an einen Kirchenraum erinnert. Der Raum ist kahl, Putz fällt an der Fensterleibung herab und Bodenfliesen sind zerbrochen.⁹⁵

92 Ebd., S. 20.

93 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Nr. 299 (14.12.1832). S. 1196. Vgl. Giese. Gegen Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 234.

94 Friedrich von Uechtritz. *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben*. 2 Bde. Düsseldorf, 1839/40. Bd. 1. S. 327.

95 Hanna Gagel. „Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848“. Kalnein. Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 9). S. 71f.

In Lessings *Huß auf dem Costnitzer Concil* erblicken wir rechts neben dem steinernen Rundbogen das Steinbild einer Heiligenfigur oder eines Apostels, jedoch wie im *Trauernden Königspaar* ebenfalls an den rechten Rand gedrängt. Eine weitere Parallele: Die Vorhalle, in der die Weber das fertige Textil abliefern, ist ähnlich karg wie der Innenraum der *Gefängniskirche*. Der Steinboden scheint sogar fast identisch und weist große Ähnlichkeit mit dem in *Das Trauernde Königspaar* und Lessings *Hus*-Bild von 1842 auf. Wählte Hübner bewusst diese Ausstattung, um sein Werk so in die Traditionslinie der Vorgängerbilder einzureihen?

Für Gotthold Ephraim Lessing ist der Bildraum ein Raum, in dem „es keine Fenster ins Jenseits“⁹⁶ gibt. Demonstrativ erscheint auch die Vorhalle, in der die Weber das von ihnen gefertigte Leinen prüfen lassen, fensterlos. Die bildparallele Rückwand wird lediglich durch drei Rundbögen strukturiert, wobei der mittlere wie zugemauert scheint. In einem Rundbogen erwarteten die Menschen damals ein Altarbild, sozusagen ein sich zum Jenseits hin öffnendes Fenster, wo Engelein vom Himmel schweben, eine Jungfrau Maria aus der Höhe grüßt oder der Erlöser erscheint.

Nicht nur Kirchgängern, auch dem Vernissagepublikum war der Rundbogen vertraut. Seit den 1830er Jahren war er in der Düsseldorfer Malerei ein gängiges Format. Die Kunsthistorikerin Martina Sitt erläutert: „Zum einen wurde er bei Ölskizzen eingesetzt, die als Modelle für größere Wandarbeiten genutzt wurden, zum anderen kam er im Kontext der Motive der religiösen Historie häufig vor.“⁹⁷ Julius Hübner, ein Schüler Schadows, der nicht verwandt ist mit Carl Hübner, hatte 1836 z. B. für den rechten Seitenaltar der einstigen kurfürstlichen Hofkirche St. Andreas in der Düsseldorfer Altstadt ein oben mit einem Rundbogen abschließendes Altarbild – *Christus an der Geißelsäule* – gefertigt. Püttmann schätzt es jedoch als „nur höchst mittelmäßig“⁹⁸ ein und des Malers Altarbildmadonnen seien „junge, artige Frauen, in deren Blicken Zufriedenheit und Glück der Ehe leuchten [...]“⁹⁹ Mit anderen Worten: in Altarbildern schuf das Bürgertum sich sein eigenes Ebenbild. Wollte Carl Hübner bewusst ein Gegenstück zu den Werken seines Namensvetters schaffen? Statt artige Frauen, in deren Augen Zufriedenheit

96 Monika Fick. *Lessing-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2010. S. 276.

97 Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22). S.91.

98 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6). S. 124.

99 Ebd., S. 119.

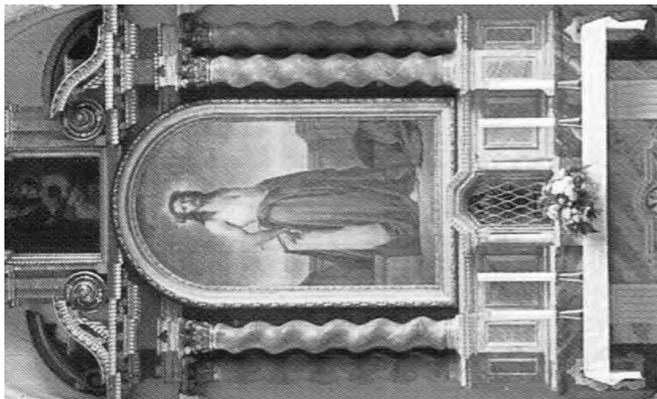


Abb. 6: Julius Hübner (1806-1882),
Christus an der Geißelsäule, 1836,
Altarbild St. Andreas, Düsseldorf.
Foto: Jans-Josef Harbecke; © Domini-
kanerkloster Düsseldorf.

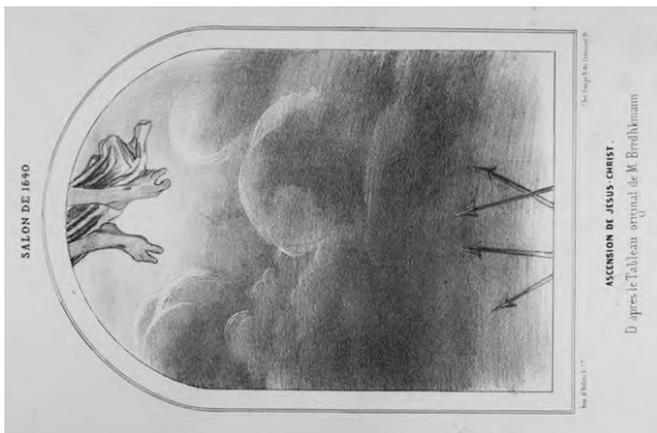


Abb. 7: Honoré Daumier. *Ascension de
Jésus Christ, d'après le Tableau original de
M. Brühlmann*. Lithographie
(14,5 x 21 cm) La Caricature, 26.4.1840.



Abb. 8: Ausschnitt mit lterer Rund-
bogen aus *Die schlesischen Weber*
(Abb. 3).

und Eheglück leuchtet, provozierend eine ohnmächtig niedersinkende Proletarierin in den Mittelpunkt stellen?

Anfang der 1840er Jahre war der Rundbogen bereits über die Grenzen hinaus zum Symbol, ja fast schon zum Synonym für „nazarenische“ Bildkunst geworden. Der Pariser „Salon“, der zu jener Zeit fast jährlich im Louvre zeitgenössische Kunst präsentierte, wurde von Reproduktionen „nazarenischer“ Werke förmlich geflutet. Margaret A. Rose weist auf zwei Lithographien von Honoré Daumier hin, welche die inflationäre Zunahme dieser Frömmelkunst karikieren. Die Lithographie *Ascension de Jésus Christ, d'Après le Tableau original de M. Brudbkmann* ist „als ein Altarbild ironisch dargestellt und in *Le Charivari* am 1. April 1841 ausdrücklich als eine Parodie auf die Nachfolger des Nazareners Friedrich Overbeck beschrieben [...]“.¹⁰⁰ Über die Lithographie ist in Versalien „SALON DE 1840“ gesetzt. Dieses Rundbogenbild besteht fast ausschließlich aus Wolken. Von unten ragen ein paar Lanzenspitzen römischer Soldaten ins Bild, im oberen Rund sind gerade noch die Füße und ein Gewandfetzen des in den Himmel entschwebenden Heilands erkennbar. Hatten die satirischen Daumierkarikaturen Carl Hübner als Inspirationsquelle gedient? Sicherlich werden manche beim Anblick des leeren Rundbogens an diese Daumierkarikaturen gedacht haben, da sie auch in Düsseldorf bekannt waren, vielleicht erinnerten sie sich auch an die Kontroverse über die Altarbilder von J. Hübner.

Das Weberbild hinterlässt mehr Fragen als Antworten. Der Herr, der so kühl das gewebte Tuch zurückweist, wird von Rezensenten uneinheitlich als „schlesischer Großhändler[]“ (Gottfried Kinkel), „Geschäftsführer des Fabrikherrn“ (anonym, *Kölnische Zeitung*), „manufacturer“ (Friedrich Engels) bezeichnet.¹⁰¹ Sicher ist nur, dass er ein Bildzitat der Herrscherpose des Sonnenkönigs Ludwig XIV. ist, so wie ihn Hyacinthe Rigaud 1701 ins Bild setzte. Alle, bis auf denjenigen, der die niedersinkende Frau auffängt und zugleich mit einer Geste dem ‚Sonnenkönig‘ zu verstehen gibt, dass so

100 Margaret A. Rose. „Der Kunstkritiker als ‚Flaneur‘. Heines Betrachtungen über die bildende Kunst in Lutezia.“ *Zu Heinrich Heines Spätwerk „Lutezia“: Kunstcharakter und europäischer Kontext*. Hg. Arnold Pistiak. Berlin: Akademie, 2007. S. 117-148, hier S. 128.

101 „schlesischer Großhändler“. *AZ*, Nr. 273 (29.9.1844), S. 2180f. „Geschäftsführer des Fabrikherrn“, zit. nach „Nachtrag zu dem Bericht über die Kölner Ausstellung“. *Kunstblatt*. Nr. 96 (28.11.1844), S. 401. „manufacturer“. Engels. *Rapid Progress* (wie Anm. 7).

mit Menschen nicht umgegangen werden darf, wirken wie erstarrt, wie ein ‚lebendes Bild‘ oder eben eine Szene aus Oberammergau.

Eine eindeutige ‚Bildaussage‘ scheint es nicht zu geben. Sie wird zumindest von keiner Person und keiner Gruppe repräsentiert, nicht von dem die Faust Ballenden und auch nicht von jenem, der auf den Himmel verweist. Ein definitives Bildzentrum fehlt ebenfalls: Die Fluchtlinien bündeln sich in einem anderen Punkt als die Mehrzahl der Blicke der Dargestellten, wobei weder Fluchtlinien noch Blicke sich im Bildmittelpunkt treffen: Eine bewusste Irritation. Das Bild nimmt uns also weder das Denken noch das Handeln ab.

Schlussbetrachtung

Hermann Püttmann stellt 1839 eine weitgehende Auflösung akademischer Dogmen und Gattungsgrenzen fest, während zeitgleich „die aufgeklärte[n] Zeitgenossen“ sich dafür einsetzen, das Leben „zu lösen von der dicken Kruste der Vorurtheile und dem Bodensatze fauler Institutionen.“¹⁰² Das Scheitern der Revolutionen von 1848/1849 bewirkte einen Bruch. Auch ästhetisch. Die Gattungsgrenzen wurden wieder hochgezogen, der Landschafts- wie der Genremalerei nun zwar ein höherer Rang zugestanden, doch akademisches Schubladendenken und die Hierarchie als solche wurden wieder zementiert. Heilige, Könige, Kaiser wanderten nach wie vor aus den Ateliers der königlich-preußischen Akademie direkt an Europas Fürsten- und Königshöfe, „Nazarener“ freuten sich über Hochkonjunktur, Biedermeierliches und Genrebilder gingen weiter über den Ladentisch, Belletristik ebenfalls. Romane und Romantisches waren wieder gefragt statt Paulskirche und Politik. „Die Demokraten sind todt geschossen, im Auslande, oder versimpelt“¹⁰³, lautet Georg Weerths bitteres Fazit im April 1851.

102 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6). S. III. Vgl. auch ebd., S. 33, 146.

103 Zit. nach Heinrich Heine. *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. 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. Bd. 26, Brief Nr. 894. S. 287.

„Demokratische Kunst made in Düsseldorf“, wurde in Transportkisten verpackt und nach Übersee verschifft. Eine Replik des Weberbildes hing ab 1849 in der ständigen Sammlung der Düsseldorf Gallery am Broadway. Carl Hübner bemühte sich „um die Bildung von Verkaufsstrukturen für die Düsseldorfer Künstlerschaft in Nordamerika“, seine Werke wurden dort „zum Verkaufsschlager“, seine Reise durch die Vereinigten Staaten 1875 „zu einem wahren Triumphzug.“¹⁰⁴ Die konfliktreiche Kunstgeschichte des Düsseldorfer Vormärz blieb diesseits des Atlantiks ein halbes Jahrhundert ein heißes Eisen, an das sich nur wenige wagten. Erst 1902 erschien ein 385 Seiten starkes, reich bebildertes und bald zum Standardwerk avanciertes Opus in Großformat, Titel: *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Friedrich Schaarschmidt hat mit diesem im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen entstandenen Opus Kunstgeschichte zu einer teleologisch hin zum Nationalen sich entwickelnden Geschichte umgeschrieben. Dem einstigen Akademieleiter und Mitbegründer des Vereins, Wilhelm Schadow, sowie dessen Nachfolger Eduard Bendemann will Schaarschmidt nur noch einen Status als Vorläufer zugestehen. Deren Kunst denunziert er als „Mischung von Melancholie und Süßlichkeit, die [...] in dem jüdischen Ursprung Beider ihre physiologische Erklärung finden mag [...]“.¹⁰⁵ Neben antisemitischen Ausfällen gibt es auch Anklänge an „Blut- und Boden“-Ästhetik.¹⁰⁶ Carl Hübner wird erwähnt, vor allem aber

104 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 19, 69, 329-341. „Few more powerful expressions than these paintings have reached us yet from Europe, of the sentiment of hatred to oppression that is arousing there“, hieß es 1849 über Hübners Bilder. Vgl. „Gallery of the Düsseldorf Artists“. *Bulletin of the American Art-Union*, Vol. 2, Nr. 3 (Juni 1849). S. 8-17, hier: 11. „He is a painter of acknowledged talent and his painting of the Poacher’s Death and Silesian Weavers (both in the gallery), are believed to have done much toward removal of some of the oppressions which have for years past, weighed upon that unhappy country.“ J. W. E. „The School of Art at Dusseldorf“ *Bulletin of the American Art-Union* Nr. 1 (April 1850), S. 7. (Zugriff: 13.7.2020) <http://www.jstor.org/stable/20646718>

105 Friedrich Schaarschmidt. *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf: Verl. des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 1902. S. 79.

106 Bei Otto Heichert sei das zu finden, „was man [...] als den Erdgeruch für ein jedes Kunstwerk fordert und als höchste Errungenschaft preist“, konstatiert

als Beleg, „daß Kunst und Tendenz sich nicht vertragen“, und „daß trotz aller freiheitlichen Redensarten zwischen wirklichen Künstlern und unzufriedenen Proletariern“ eben doch „eine Wesensverschiedenheit besteht, die sich weder weglegnen noch überbrücken läßt.“¹⁰⁷ Dieses Opus magnum schreibt die Hetze Friedrich Wilhelms IV. gegen die „schnöde Judenclique“ fort. Es ist kein Produkt der Aufklärung, sondern der Gegenaufklärung. Indem Landes ungeprüft die von Schaarschmidt behauptete „Notwendigkeit einer getrennten Betrachtung von Rezeption der Düsseldorfer Historien- und Genremalerei“¹⁰⁸ übernimmt, bleiben die Bezüge des Weberbildes zur Ästhetik Lessing'scher Historienmalerei außerhalb ihres Fokus.

Das Weberbild knüpft, so konnte ich in meiner Untersuchung deutlich machen, an eine Ästhetik an, wie sie Lessing 1766 in seiner *Laokoon*-Schrift formulierte: Allem, „an dem sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen“, die Anerkennung als Kunstwerk zu verweigern. In dem Werk zeigt sich ein verändertes Realismuskonzept. Realismus hatte sich 1837 noch, so z. B. in Wilhelm Heines *Die Gefängniskirche*, auf ein genaues Abbilden dessen, was sich auf der Netzhaut abzeichnet, beschränkt. Lediglich durch geschickte Wahl des Bildausschnitts bleiben in diesem Gemälde sämtliche Märtyrer- und Heiligenbilder außen vor, so dass unser Blick ausschließlich auf die eingesperrten Delinquenten fällt. Das Weberbild geht weit darüber hinaus. Es ist hier gerade der Widerspruch zwischen der ins Bild gesetzten Diesseitigkeit und der Bezugnahme auf Elemente religiöser Bildkunst, welche auf ästhetischer Ebene eine Spannung erzeugt, die sich affirmativer Interpretation verweigert. Betrachtende werden mit einer „Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen“ konfrontiert, die „mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptidee angewandt“ wird, wie es Püttmann bereits 1839 bei den Werken Lessings und Bendemanns konstatierte. Christliche Ikonographie und Zitate aus religiöser Bildkunst hatten schon in Carl Friedrich Lessings *Hussitenpredigt* nicht im Dienst einer Sakralisierung des Dargestellten gestanden, vielmehr im Gegenteil jegliche religiöse Aura und alle religiösen Posen fundamental in Frage gestellt. (1844 war dieses Thema nicht nur durch die Heilig-Rock-Wallfahrt, sondern auch

Schaarschmidt. Vgl. ebd., S. 372. Heichert wurde im Ersten Weltkrieg als Kriegsmaler eingesetzt, malte 1914 den Oberbefehlshaber Ost Paul von Hindenburg.

107 Ebd., S. 172.

108 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 26.

durch das Auftreten des sich auf das Urchristentum berufenden Kommunisten Wilhelm Weitling hochaktuell.) Indem sich das Weberbild auf klerikale Bildkunst bzw. auf Gemälde, die durch die in Schaufenstern aushängenden Stiche allgemein bekannt waren, bezieht, knüpft es an kollektive Bildwelten an. Es hatte eine weitaus größere Popularität in Vor- und Nachmärz erreicht als z. B. das Gemälde *Die Gefängniskirche*, das lediglich auf naturalistische Weise ein Geschehen reproduzierte.

Im Vormärzforschungsjahrbuch 2017 hatte ich auf Analogien der Ästhetik im Werk des Lessing-Schülers Emanuel Leutze zu der Gottfried Kellers hingewiesen. Bei beiden lassen sich durch den Widerspruch von Symbolik und dinglicher Wirklichkeit „miteinander in Konflikt stehende Deutungsperspektiven“¹⁰⁹ finden. In Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* sei der Tanzort „Paradiesgärtlein“, so konstatiert Thomas Gann, eine Art Parallelwelt, die „[m]it diversen Artefakten christlich religiöser Motivik ausgestattet“ sei, wobei das Interieur als „gänzlich verwittert“, „ursprünglich vergoldet“, nun aber als „verwaschen“ beschrieben wird. „Die ausführlichen Beschreibungen ästhetischer Merkmale von Opazität und Abnutzung“ ließen sich zugleich lesen „als Problematisierung des Status von – in diesem Fall: biblischen – Symboldiskursen in einem [...] unklar gewordenen Raum der Zeichen.“¹¹⁰

Analoges lässt sich im Weberbild finden: Die Dargestellten befinden sich in einem merkwürdigen Zwischenreich zwischen Abbild und Zeichen: die Weberin mit Kind ist zugleich ein Bildzitat des „Hagar und Ismael“-Motivs, der sie Auffangende erinnert an Pietá-Darstellungen und auch der zum Himmel weisende junge Weber war dem Ausstellungspublikum 1844 bereits vertraut: viele hatten ihn in genau jener zum Himmel weisenden Haltung bereits zuvor – dort mit Schäferhut – in Jakob Beckers Genregemälde *Der vom Blitz erschlagene Schäfer* gesehen bzw. in einem der Stichreproduktionen von diesem Gemälde. Das Weberbild scheint vor unserem geistigen Auge eine ähnliche Parallelwelt zu entfalten wie jene, die Gottfried Keller im „Paradiesgärtlein“ spielen lässt. Diese Ästhetik gälte es hinsichtlich des von Margaret A. Rose eingebrachten Konzeptes von Interbildlichkeit weiter zu untersuchen.

109 Giese. Amerikabilder (wie Anm. 45). S. 205.

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