

# Helden auf dem Wasser: Der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze malt „Tizian und Ariost in der Lagune“ (1857)

*Anna Schreurs-Morét*

„Die Forderung ist also hier, dass der Künstler selbst ein Dichter sei, wenn auch nicht in Versen.“

Ernst Heinrich Toelken, Über die diesjährige Kunstausstellung in Berlin, 1828

„.... wenn Du ein schönes Kunstwerk siehst, ein schönes Gedicht oder eine schöne Musik vernimmst, so sind alle diese Dinge/ Klänge aus jener ursprünglichen Heimath, welche in der begeisterten Seele des Menschen wieder-tönen.“

Wilhelm von Schadow, Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854, S. 112/113

## *Washington und Tizian auf dem Wasser*

Im sanften Abendlicht schaukeln drei Boote über die venezianische Lagune: Das Gemälde mit dem Titel *Tizians Lagunenfahrt* (Abb. 1)<sup>1</sup> von der Hand des amerikanisch-deutschen Malers Emanuel Leutze (1816–1868) zeigt im mittleren Boot den ehrwürdigen Greis Tizian auf einem breiten Sitz, der mit seiner rot gepolsterten Rückenlehne an einen Thron erinnert. Drei junge Frauen rahmen den Maler: Während ihn zwei auf der Sitzbank flankieren, sitzt eine dritte ihm gegenüber, doch sie wendet sich dem Betrachter zu und schaut aus dem Bild heraus. Der bunte Blumenfeston, der von ihren Knien bis über den Bootsrand ins Wasser reicht, gibt dem Auftritt ebenso ein festliches Gepräge wie die Kleidung aller in reichen, farbenfrohen und kostbaren Stoffen. Entspannte Atmosphäre vermittelt ein Knabe, der sich im Schiffsbud lässig hingestreckt hat und das Schaukeln auf dem Wasser zu genießen scheint. Von rechts ist ein Boot sehr nah herangekommen, in dem drei Musiker in bunten Gewändern dem Maler und seiner weiblichen Gefolgschaft ganz ihre Aufmerksamkeit schenken. Auf der linken

<sup>1</sup> Emanuel Leutze, *Tizians Lagunenfahrt*, 1857, 95 × 123,5 cm, Öl auf Leinwand, Städtisches Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd; Barbara S. Groseclose: Emanuel Leutze, 1816–1868: *Freedom Is the Only King*, Washington 1975, S. 91, Nr. 80; Monika Boosen u. a. (Hg.): Emanuel Leutze: Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016), Schwäbisch Gmünd 2016, S. 53, Nr. 7.



Abb. 1: Emanuel Leutze, Tizians Lagunenfahrt, Öl auf Leinwand, 1857, 95 × 123,5 cm, Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum im Prediger

Seite hat sich eine Gondel genähert. Auch die Blicke der elegant und reich gekleideten drei Männer sind auf das Boot des Malerfürsten gerichtet. Vor allem der dunkelhaarige, bärige Mann demonstriert seine Zuneigung, in dem er sich – den Fuß auf den Rand des Bootes gestellt und mit der Hand auf der Bugfigur von Tizians Boot – dem Maler direkt zuwendet.

Wie lebende Ausrufungszeichen schließlich erscheinen die beiden Gondolieri in der Mitte des Bildes. Ihre im Gegenlicht dunklen Silhouetten (vom Campanile der Markuskirche im Hintergrund noch unterstützt) ragen hoch in den pastellfarbigen Abendhimmel hinein und lenken damit den Blick des Betrachters auf den Maler Tizian, der in ruhiger, unbewegter Position doch den Mittelpunkt des Geschehens bildet.

Der Maler des Bildes, Emanuel Leutze, hat durch dieses Werk, das heute im Museum im Prediger in Schwäbisch Gmünd zu sehen ist, keine besondere Aufmerksamkeit erfahren. Zu internationaler Berühmtheit allerdings gelangte er durch ein anderes Bild, das wenige Jahre vor Tizians *Lagunenfahrt* entstand: In dem großformatigen Gemälde mit dem Titel *Washington Crossing the Delaware* von 1851, heute im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 2),<sup>2</sup> ist eine heldische Überfahrt inszeniert: Aus dem dicht besetzten Boot, das sich in kaltem Wasser gegen das Eis behauptet, ragt George Washington stehend hoch empor; nur die Fahne der Vereinigten Staaten, die nicht wehend, aber doch aufrecht im Boot transportiert wird, ragt noch weiter in den grauen und wolkenverhangenen Himmel hinein. Ein Zeitgenosse beschreibt Washington hier als „würdevolle Persönlichkeit, ein Mann, der angestrengt, aber gelassen, durch den kalten Nebel über die Eisschollen zum jenseitigen Ufer blickt, das vage am Horizont erscheint.“<sup>3</sup>

Zwei höchst unterschiedliche Helden werden hier auf dem Wasser bzw. bei einer Überfahrt inszeniert. Heroisiert wurden beide zu ihren Zeiten und auch über die eigenen Zeiten hinaus, nicht nur in den Bildern von Emanuel Leutze: Washington als Anführer der Kontinentalarmee im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg; Tizian als „unangefochtener Anführer der venezianischen Malschule“<sup>4</sup>, wie er in Handbüchern zur italienischen Kunstgeschichte mit durchaus heroisierendem Vokabular herausgestellt wird. Während George Washington vor grauem Dezemberhimmel die eisigen Fluten des Delaware bezwingt, scheint Tizian gemeinsam mit einem weiteren Geisteshelden – Ludovico Ariost, im Begleitboot zu seiner Rechten – im warmen Sommerlicht der abendlichen Lagune eine Welt der Harmonie und des Friedens zu verkörpern. Doch auch wenn sie wie Gegenbilder

<sup>2</sup> Emanuel Leutze: Washington überquert den Delaware, 1851, 379 × 650,4 cm, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art; s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 83, Nr. 56.

<sup>3</sup> Worthington Whittredge (übersetzt von Heinz Peters): Ein Amerikaner in Düsseldorf: Aus den Memoiren von W. Whittredge 1849–54, in: Wend von Kalnein (Hg.): the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, (Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Bielefeld 1976) Düsseldorf 1976, S. 29–35, S. 35.

<sup>4</sup> Peter Humfrey: Tizian, Berlin 2007, S. 62.



Abb. 2: Emanuel Leutze, Washington überquert den Delaware, Öl auf Leinwand, 1851, 378,5 × 647,7 cm, New York, Metropolitan Museum

erscheinen, zeigen sie doch eine gleiche Seite der Medaille: Beide Helden sind nicht in Aktion gezeigt, sondern als Anführer, die es verstehen, entscheidende Impulse zu geben und eine Anhängerschar um sich zu versammeln, die in ihrem Sinne und Auftrag den Weg in die richtige Richtung einschlägt. Im Boot erscheinen sie herausgehoben aus dem Alltag und beweisen ihre Außeralltäglichkeit.<sup>5</sup> Und während dem Washington-Gemälde nicht nur in Deutschland, sondern vor allem im internationalen Rahmen große Aufmerksamkeit zukam und Leutze wohl gerade durch dieses Werk zum berühmtesten Historienmaler der Düsseldorfer Malerschule aufstieg, fand *Tizians Lagunenfahrt* bisher wenig Beachtung. Dies wird seine Gründe auch darin haben, dass der historische Kontext von Washingtons Überfahrt ganz eindeutig durch Text und Bildquellen beleuchtet werden kann, Tizians Bootstour über die Lagune jedoch zunächst rätselhaft bleibt. Eine Klärung der Frage, warum Leutze als Mitglied der Düsseldorfer Malerschule und Mitbegründer des Künstlervereins *Malkasten* dieses Thema für sein Gemälde gewählt hat, soll deshalb hier versucht werden. Der Beitrag soll nachzeichnen, in welcher Form Leutze in der heldischen Inszenierung des venezianischen Malers Tizian mit seinem Gleichgesinnten Ariost – auch im Abgleich mit *Washingtons Überfahrt* – auf der einen Seite kunstästhetische Aspekte der Düsseldorfer Malerschule zum Ausdruck bringt, auf der anderen Seite sich darin die Fest- und Feierkultur des *Malkastens* und ihrer kulturpolitisch höchst aktiven Vertreter spiegelt.

### *Historienbilder? Washington am Delaware und Tizian in der Lagune*

In der Szene, die Tizian während einer Lagunenfahrt im Kreis von verehrenden Freunden darstellt, als Historienbild zu beschreiben, kann zwar eine klar erkennbare Berühmtheit der Kunstgeschichte identifiziert werden, die eigentliche Geschichte, ob Anekdote oder biographische Episode, auf die diese bildliche Inszenierung zurückzuführen wäre, ist aber nicht auszumachen. Sehr konkret hingegen ist der historische Kontext im Falle des Washington-Gemäldes zu bestimmen, dem wir uns zuerst zuwenden:

In der Nacht vom 25. auf den 26. Dezember 1776 überquerte Washington, als Oberbefehlshaber der Kontinentalarmee im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg (1775–1783), mit seiner kleinen Rebellenarmee den Delaware River, um am anderen Ufer die überraschten Söldnertruppen der britischen Kolonialmacht anzugreifen.<sup>6</sup> Da der erfolgreiche Angriff die Moral der Truppen wiederaufbaute, gilt die Episode als dramatischer Wendepunkt in der amerikanischen Geschichte und wur-

<sup>5</sup> Vgl. Sonderforschungsbereich 948: „Held“, in: Ronald G. Asch u. a. (Hg.): Compendium heroicum, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg i. Br. 01.02.2019. DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0 [letzter Zugriff am 02.01.2020].

<sup>6</sup> Zu den historischen Darstellungen der Episode, die Leutze konsultierte, s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 34, S. 65, Anm. 31.

de zum Gründungsmythos der USA. So lebendig sind die mündlichen, textlichen und bildlichen Überlieferungen des Ereignisses, dass es Leutze in dem monumentalen Ölgemälde (3,78 × 6,47 m) überaus anschaulich gelingt, Washington in seiner Heldentat für die amerikanische Geschichte zu inszenieren; der Betrachter erlebt – so beschreibt es Werner Hager – „die Überfahrt wie von einem begleitenden Kahn aus. [...] wir stehen nicht, [...] am sicheren Ufer, sondern sind mit dabei.“<sup>7</sup> Mutig stellt sich Washington der Herausforderung, gegen den Feind selbst unter widrigsten Umständen anzutreten. Klug wählt er den richtigen Moment und den geeigneten Ort, vorbildhaft versteht er es, seine Truppe zu begeistern und zu motivieren: alle diese Eigenschaften verdichten sich in dem fest im schwankenden Boot stehenden General in Herrscherpose, der sein Ziel entschieden im Blick hat und gleichzeitig – wie durch Zauberhand – die Tätigkeiten seiner Truppe koordiniert. Dabei eignen sich die genrehaften Figuren, die das Boot in höchster Anstrengung zwischen den Eisschollen voranbringen, in bester Weise als Folie für die Inszenierung des starken und standhaften Helden, dessen herausragende Tat durch diese Darstellung der Nachwelt vermittelt wird.

Das Gemälde, das in drei Versionen und mehreren Kopien (eine davon im westlichen Flügel des Weißen Hauses) bekannt ist,<sup>8</sup> entstand in einer ersten Fassung 1849 und damit in der Zeit des Höhepunktes von Leutzes Karriere als Maler. Während die erste Version bei einem Brand des Düsseldorfer Ateliers beschädigt, dann restauriert 1852 in Köln, in Düsseldorf und im Berliner Salon ausgestellt wurde und schließlich in die Kunsthalle Bremen gelangte (dort 1943 nach einem Bombenangriff verbrannt),<sup>9</sup> war die zweite Version 1851 fertiggestellt. Leutze reiste mit dem Gemälde nach Washington<sup>10</sup> und New York, wo es von einem Schiffbaumagnaten gekauft wurde und von dort 1897 in das Metropolitan Museum of Art in New York gelangte.<sup>11</sup> 1853 schuf Paul Girardet von der dritten, verkleinerten Replik<sup>12</sup> eine druckgraphische Reproduktion, die zusätzlich die Berühmtheit des Gemäldes förderte, das in Amerika bis heute große Bewunderung erfährt.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Werner Hager: Vier Historienbilder, in: Werner Hager/Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 38), S. 134–140, S. 136.

<sup>8</sup> Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 82–84, Nr. 55–57.

<sup>9</sup> Ebd., Nr. 55.

<sup>10</sup> Ausgestellt 1852 und 1853 in New York und Washington, s. Joachim Haller: Lebenschronologie, in: Monika Boosen u. a. (Hg.): Emanuel Leutze: Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016), Schwäbisch Gmünd 2016, S. 9–13, S. 12.

<sup>11</sup> Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 83, Nr. 56; Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12 (der Schiffbaumagnat Marshall O. Roberts zahlt 10.000 Dollar dafür).

<sup>12</sup> Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 83, Nr. 57, 102,9 × 172,4 cm, Besitzer: Duane Hillmer, Omaha, Nebraska. Das stark verkleinerte Gemälde wurde, unter erheblicher Beteiligung von Leutzes Schüler Eastman Johnson, für Goupil and Company als Vorlage für die Reproduktionsgraphik von Paul Girardet in Paris angefertigt, vgl. ebd., S. 84.

<sup>13</sup> Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12.

Als textliche Grundlage diente die *Funeral Oration on the death of General Washington* von 1800, die ein Vertreter des Repräsentantenhauses, Henry Lee III., auf Bit-ten des Kongresses nach dem Tode Washingtons (1732–1799) verfasst hatte.<sup>14</sup> Leutze gelang es in überzeugender Weise, für die glorifizierenden Worte, die in der Ehrung „First in war, first in peace and first in the hearts of his countrymen [...] second to none in the humble and endearing scenes of private life“ münden, ein bildliches Pendant zu schaffen. Im Gegensatz dazu liest sich der Bericht eines be-freundeten, amerikanischen Malers, Worthington Whittredge,<sup>15</sup> der bei einem Be-such im Atelier Leutzes als Modell für die Figur Washingtons in Anspruch ge-nommen wurde, geradezu wie eine Deheroisierung des Generals hinter den Türen des Malerateliers:

„Als er mit der Malerei anfing, wurden die Figuren nach Modellen sorgfältig korrigiert. Aber Leutze hatte einige Not, amerikanische Typen für die Köpfe und Figuren zu finden. Alle deutschen Modelle waren entweder zu klein oder in ihren Gliedmaßen zu schmal für seine Absichten. Er holte jeden Amerikaner heran und bat ihn dringend, Modell zu ste-hen. [...] Ich selbst musste gleich für zwei Vorbilder posieren, einmal als Steuermann mit dem Ruder und dann als Washington selbst. Zwei Stunden stand ich da, ohne mich zu bewegen, damit Washingtons Mantel in einer einzigen Sitzung gemalt werden konnte [...]. Bekleidet mit Washingtons ganzer Uniform, den hohen Hut auf, das Fernrohr in der einen Hand, die andere auf das Knie gestützt, war ich beinahe tot, als die Arbeit end-lich vorüber war. Man labte meine Kehle mit Champagner – und so blieb ich am Le-ben... [...] Der Kopf Washingtons in diesem Bilde war – als Profilansicht – nach Hou-dons Büste [Abb. 3] gemalt.“<sup>16</sup>

<sup>14</sup> „How, my fellow-citizens, shall I single to your grateful hearts his pre-eminent worth! Where shall I begin, in opening to your view a character throughout sublime? [...] Or will you view him in the precarious fields of Trenton, where deep gloom, unnerving every arm, reigned triumphant through our thinned, worn down, unaided ranks; himself unmoved. Dreadful was the night. It was about this time of win[ter] (Seite 6) ter – the storm raged – the Delaware, rolling furiously with floating ice, forbade the approach of man. WASH-INGTON, self collected, viewed the tremendous scene – His country called; unappalled by surrounding dangers, he passed to the hostile shore; he fought; he conquered. The morning sun cheered the American world. Our country rose on the event; and her dauntless Chief pursuing his blow, completed in the lawns of Princeton, what his vast soul had conceived on the shores of Delaware.“ Henry Lee: *Funeral Oration on the death of General Washington*, Boston 1800, S. 5, <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/georgewashington/education/materials/Transcript-Funeral.pdf> [letzter Zugriff am 02.01.2020].

<sup>15</sup> Worthington Whittredge (1820, Springfield, Ohio – 1910 Summit, New Jersey), US-amerikanischer Landschaftsmaler, von 1849 bis 1859 zur Aus- und künstlerischen Weiter-bildung in London, Paris, Düsseldorf, Antwerpen und Rom; ab 1859 in New York, dort 1875/76 Präsident der dortigen National Academy of Design, s. Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 36, Leipzig 1999, S. 503.

<sup>16</sup> Whittredge: *Memoiren* (Anm. 3), S. 31. Von Whittredge erfahren wir auch, dass Leutze mit Kohlestift zunächst das Boot und ohne Modell die Figuren anlegte. Auf der Basis einer Öl-skizze setzte er die Figuren vor den Modellen gleich ins Bild. Was die Ausstattung der Fi-iguren angeht, konnte er auf Carl Friedrich Lessings *Repertoire an antiquarischen Kostü-men und Geräten* zurückgreifen (Kostüme, Waffen, Ornamente, Möbel, Schmuck), s. Sabine Morgen: *Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Malerschule nach Amerika*, in:



Abb. 3: Jean-Antoine Houdon, Büste von George Washington, 1786, 55,9 × 33,7 × 24,8 cm, Washington, National Portrait Gallery

In großer Akribie und Ausnutzung aller bildlichen Ressourcen, die ihm zur Verfügung standen, schuf Leutze das monumentale Heldenbild, das nicht nur der amerikanischen Verehrung von George Washington eine visuelle Ausprägung gab, sondern auch ihm selbst zu besonderer Berühmtheit verhalf.

Wenden wir uns nun *Tizians Lagunenfahrt* zu: Mit diesem Gemälde treffen wir im Oeuvre des Künstlers nur wenige Jahre später wiederum auf eine berühmte, hoch verehrte Person, die sich – diesmal ohne Kämpfe gegen Widrigkeiten wie feindliche Truppen oder eisiges Wetter – über ein Gewässer bewegt. Der alte Maler ist weit davon entfernt, in gleicher Weise wie Washington als Held herausgestellt zu werden. Dennoch wird der Blick sehr pointiert auf den Künstler gelenkt; er wird in seiner Position betont durch die rote, gold gerahmte Rückenlehne, durch die beiden aufragenden Gondolieri, durch die zentrale Mittelposition, durch die um ihn kreisenden Menschen in verehrenden und ganz auf ihn konzentrierten Haltungen. Was aber bewegte den Heldenmaler Leutze dazu, hier einen Vertreter des eigenen Berufsstandes zu heroisieren?

Darüber, dass der venezianische Maler schon zu seinen Lebzeiten wie ein Held verehrt wurde, geben die zeitgenössischen Quellen beredt Auskunft: Sein Sieg im ‚Kampf‘ mit den vorangegangenen Generationen bildete in der Kunstschrifturatur des 16. Jahrhunderts ein überaus beliebtes Motiv, so zum Beispiel in Lu-

Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 186–199, S. 190.

dovico Dolces *Dialog über die Malerei (L'Aretino)*. Darin belehrt Pietro Aretino seinen Gesprächspartner darüber, dass Tizian die Kunst Bellinis weit hinter sich gelassen und eine „heroische Majestät“ der Figuren gefunden habe.<sup>17</sup> Schon von Ludovico Dolce wird Tizian als größter Meister in der venezianischen Malerei beschrieben.<sup>18</sup> Als Person von besonderer Exzessionalität herausgestellt wird Tizian weiterhin durch jene von Carlo Ridolfi überlieferte Künstleranekdote, in der Kaiser Karl V. sich nicht nur in das Atelier des venezianischen Meisters begibt, um dem Maler bei seiner Arbeit zuzuschauen, sondern sich außerdem herabneigt und bückt, um den Pinsel aufzuheben, der Tizian während der Arbeit zu Boden gefallen war.<sup>19</sup> Welche Motivation aber steckte bei einem Historienmaler des 19. Jahrhunderts dahinter, Tizian in dieser Weise herauszustellen? Für eine Klärung dieser Fragen wenden wir uns zuerst den Entstehungsumständen des Bildes zu, dann der weiteren Verbreitung des Bildmotivs und der zu Grunde liegenden ‚Geschichte‘.

### *Zur Provenienz des Gemäldes und zum Werdegang des Künstlers*

Keine Informationen gibt es zu der ursprünglichen Provenienz des Gemäldes, das 1968 aus einer Düsseldorfer Privatsammlung für das Museum in Schwäbisch Gmünd erworben wurde.<sup>20</sup> In aller Vorsicht kann vermutet werden, dass das Werk direkt aus dem Düsseldorfer Atelier verkauft, bis in die 1960 Jahre in der Stadt am Rhein geblieben war, bevor es an seinen heutigen Standort gelangte. Der 1816 in Schwäbisch Gmünd geborene Emanuel Gottlob Leutze war 1840, nach einer ersten Ausbildung als Maler in Philadelphia<sup>21</sup> (dem Wohnsitz der

<sup>17</sup> Gudrun Rhein: Der Dialog über die Malerei. Ludovico Dolces Traktat und die Kunstdtheorie des 16. Jahrhunderts, Köln u. a. 2008 (Studien zur Kunst 12), S. 231–233; s. hierzu ausführlicher Hans Aurenhammer: Venezianische Malerei im Zeitalter Tizians, in: Bastian Eclercy/Hans Aurnhammer (Hg.): Tizian und die Renaissance in Venedig (Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 2019), München u.a. 2019, S. 16–27, S. 17.

<sup>18</sup> „.... und Giorgio wiederum wurde in unendlichem Maße von Tizian übertroffen, der seinen Figuren eine heroische Majestät verlieh, und eine Malweise mit einem unerhört weichen Kolorit fand, die in den Farben der Wirklichkeit so ähnlich war, dass man wirklich sagen kann, dass sie gleichen Stritts mit der Natur geht.“, Dolce, zitiert aus der kommentierten Neuübersetzung von Rhein: Dolce (Anm. 17), S. 233.

<sup>19</sup> Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, [Padua 1648], hrsg. v. Detlev von Hadeln, Berlin 1914, Bd. 1, S. 180: „... e racontasi, che nel ritrarlo [Kaiser Karl V.] gli cadè un pennello, ch gli fu da quello levato, à cui Titiano prostratosi disse: Sire, non merita cotanto honore un servo suo. A cui disse, è degno Titiano no essere servito da Cesare“.

<sup>20</sup> Boosen (Hg.): Leutze Leben und Werk (Anm. 1), S. 53, Nr. 7. Das Gemälde wurde 1968 von Dr. Ernst Bennert, Düsseldorf, erworben (Monika Boosen: Erwerbungsgeschichte, in: Emanuel Leutze: Leben und Werk [Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016], Schwäbisch Gmünd 2016, S. 23).

<sup>21</sup> Ab 1834 Zeichenstudium bei dem englischen Maler John Rubens Smith (1775–1849), s. Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 9.

Familie seit ihrer Auswanderung 1825) und einer ersten Spezialisierung auf das Portrait, nach Deutschland gezogen, um in der für ihre Historienmalerei international berühmten Königlich-Preußischen Akademie in Düsseldorf seine Ausbildung fortzusetzen.<sup>22</sup> Er immatrikulierte sich dort im Wintersemester 1841 und gehörte damit zu einer ganzen Gruppe von Amerikanern, die in den 1840er und 50er Jahren vom Ruhm der Düsseldorfer Malerschule angezogen wurden und ihren Wohnsitz ins Rheinland verlegten.<sup>23</sup>

Die damals führende Kunsthakademie Europas, geleitet von Wilhelm von Schadow und Heimat der berühmten Düsseldorfer Malerschule,<sup>24</sup> übte eine ganz besondere Anziehungskraft auf US-amerikanische Künstler aus.<sup>25</sup> Schon die ersten ausgestellten Gemälde Leutzes, darunter zahlreiche Themen aus der europäisch-amerikanischen Geschichte, wecken das Interesse von Wilhelm von Schadow, der ihn 1842 in seine Meisterklasse aufnimmt. Über München und seine Heimatstadt Schwäbisch Gmünd reist Leutze 1843 schließlich nach Italien, wo er nach einer viermonatigen Studienzeit in Venedig außerdem acht Monate in Rom verbringt. Auch von Italien aus malt er für Sammler in den USA und in Deutschland und erhält Goldmedaillen und vielfältige Anerkennung. Als er 1845 nach Düsseldorf zurückkehrt, hat er den Status einer der berühmtesten Persönlichkeiten der Düsseldorfer Malerschule.<sup>26</sup> Das Portrait Leutzes, das sein Malerkollege Julius Amatus Roeting (1822–1896) 1850 schuf (Abb. 4),<sup>27</sup> zeigt den Künstler auf dem Höhepunkt seiner Karriere: Die aufrechte Haltung im Dreiviertelpotrait weist auf eine selbstsichere Persönlichkeit, die es zugleich versteht, die amerikanischen Wurzeln überzeugend zu inszenieren. Seine linke Hand hat er auf den dritten Band der *History of the United States* von George Bancroft gestützt; dahinter steht der Gipsabdruck nach einer Lebendmaske von George Washington, gefertigt 1785 von Jean-Antoine Houdon<sup>28</sup>, der ihm bei der Schaffung seines Hauptwerks beste Dienste leistete. Neben der engen Bindung an die Vereinigten Staaten versteht es das Gemälde auch, auf das persönliche Meisterwerk hinzuweisen. Und ebenso betont es darüber seine revolutionären und liberalen Haltungen: Leutze engagierte sich in

<sup>22</sup> Ebd., S. 10.

<sup>23</sup> Wend von Kalnein: Einleitung, in: Wend von Kalnein (Hg.): *the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Bielefeld 1976), Düsseldorf 1976, S. 9–15, S. 15.

<sup>24</sup> Bettina Baumgärtel (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Bd. 2, Düsseldorf 2011.

<sup>25</sup> Von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 15, Donelson Hoopes: *The Hudson and the Rhine: eine historische Perspektive*, in: Wend von Kalnein (Hg.): *the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Bielefeld 1976), Düsseldorf 1976, S. 16–25, S. 22.

<sup>26</sup> Haller: *Lebenschronologie* (Anm. 10), S. 11.

<sup>27</sup> Julius Amatus Roeting (1821–1896), Emanuel Leutze, 1850, Öl auf Leinwand, 119,5 × 91,5 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, s. hierzu Heidrun Irre: Emanuel G. Leutze und die Düsseldorfer Malerschule, in: Einhorn-Jahrbuch Schwäbisch Gmünd 2009, S. 101–124, S. 112–113.

<sup>28</sup> Ebd., S. 112.

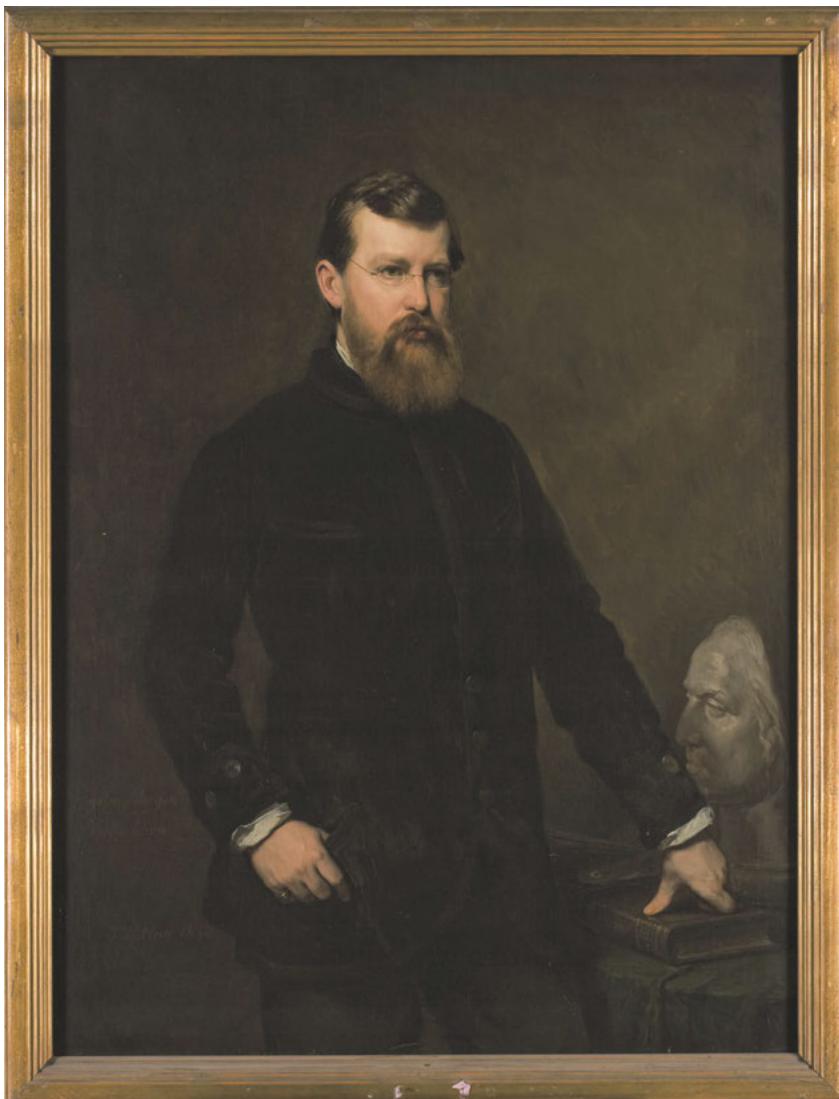


Abb. 4: Julius Amatus Roeting, *Portrait Emanuel Leutze*, Öl auf Leinwand, 1850, 119,5 × 91,5 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, © Stadtmuseum Düsseldorf B 406

hohem Maße im Kreis der freien Künstlerschaft und kämpfte aus dieser Position heraus auch gegen den Akademiedirektor Schadow.<sup>29</sup> Er gründete ein eigenes Atelier und schloss sich dem Maler Carl Friedrich Lessing (1808–1880) an, einem aufrührerischen Liberalen, bei dem er wesentliche Anregungen für seine Historienmalerei erhielt.<sup>30</sup> Von besonderer Bedeutung war das Revolutionsjahr 1848, in dem

<sup>29</sup> Von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 15.

<sup>30</sup> Zum künstlerischen Austausch von Lessing und Leutze s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 17–20.



Abb. 5: Emanuel Leutze, Das Fest der deutschen Einheit, 6. August 1848, 1848, Aquarell und Bleistift auf Papier, 45 × 52,6 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten

sich Leutze (gemeinsam mit anderen Düsseldorfer Künstlern) aktiv für den Zusammenschluss der Bundesländer zu einem Einheitsstaat einsetzte. Am Tag der deutschen Einheit (6. 8. 1848) veranstaltete man in Düsseldorf einen Fackelzug, an dem neben Leutze verschiedene Künstler, unter anderem Carl Friedrich Lessing und Andreas Achenbach (1815–1910), aber auch revolutionäre Dichter wie Ferdinand Freiligrath (1810–1876) teilnahmen. In einem Aquarell von der Hand Leutzes sind die Feierlichkeiten festgehalten (Abb. 5).<sup>31</sup> Das politische Engagement für Demokratie und für die Freiheit des Geistes der teilnehmenden Künstler schlug sich schließlich in der zeitgleichen Gründung einer liberalen und patriotischen Künstlerorganisation, dem Düsseldorfer *Malkasten* nieder:<sup>32</sup> Unter dem Hauptinitiator Emanuel Leutze wurde diese Künstlervereinigung zum Mittelpunkt des künstlerischen und geselligen Lebens für Düsseldorf und das Rheinland. Die Formate der Festivitäten waren vielfältig, die Anzahl der Veranstaltungen hoch. Der

<sup>31</sup> Das Fest der deutschen Einheit, 6. August 1848, Aquarell, Schwarze Tusche, schwarze und weiße Kreise über Bleistift auf Papier, 45 × 52,6 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 126, Nr. 254; Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule Bd. 2 (Anm. 24), S. 71–72, Bd. 2, Nr. 46.

<sup>32</sup> Von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 12.



Abb. 6: Andreas Achenbach/Emanuel Leutze, *Wein, Weib und Gesang*, Öl auf Leinwand, 1854, 80,5 × 107,5 cm, Neuss, Clemens-Sels-Museum

Bogen reichte von Theateraufführungen und Umzügen hin zu Festen mit jahreszeitlichen Themen und Feierlichkeiten zu Ehren berühmter Dichter und Maler. Hinzu kamen Künstlerversammlungen, Jubiläumsfeiern und Kostümfeste.<sup>33</sup> Es ist wohl dieser Kontext einer kostüm- und festreichen Gruppierung, dem wir weitere Bootsfahrten in bildlicher Darstellung verdanken.<sup>34</sup> An erster Stelle ist hier das 1854 gemeinsam von Leutze mit Andreas Achenbach geschaffene Gemälde mit dem Titel *Wein, Weib und Gesang* (Abb. 6)<sup>35</sup> zu nennen. Die Darstellung einer fröh-

<sup>33</sup> Ebd., S. 11; siehe auch: Hans-Werner Langbrandtner/Sabine Schroyen (Hg.): *Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf seit 1848*, Köln 1992 (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Archivhefte 24); Sabine Schroyen (Hg.): *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen*, Düsseldorf 2001 (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt, Archivhefte 34); Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848–1998. Hundertfünfzig Jahre Künstler Verein Malkasten, Düsseldorf 1998.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 8.1 („Die Überfahrt – Leitmotiv der Düsseldorfer Malerschule“), in: Baumgärtel: *Düsseldorfer Malerschule* Bd. 2 (Anm. 24), S. 324: „Das Motiv der Kahnfahrt über den Rhein zählt in der Düsseldorfer Malerschule zu den Kernthemen“.

<sup>35</sup> Andreas Achenbach/Emanuel Leutze, *Wein, Weib und Gesang*, 1854, Neuss, Clemens-Sels-Museum. s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 86, Nr. 63, („Rheinfahrt“, 80,5 × 107,5 cm); Max

lichen Überfahrt über den Rhein war dem Neusser Männergesangverein als Sieger bei einem Gesangwettbewerb anlässlich der großen Gewerbeausstellung für das Rheinland und Westfalen 1852 vom *Malkasten* zuerkannt worden.<sup>36</sup> Die Übergabe des Werks – die Bootsfahrt einer musizierenden und ausgelassen trinkenden Gruppe von altdeutsch kostümierten Männern, begleitet von mit Blumen geschmückten Frauen, in einer sanften Abendstimmung vor der Neusser Stadtsilhouette – rahmte angemessen die Feierstimmung des Bildes: Mit einem festlich geschmückten Dampfboot machten sich die Überbringer des *Malkastens* von Düsseldorf nach Neuss auf den Weg, wo sie mit Jubel „von der zahlreich am Ufer versammelten Menge empfangen“ wurden.<sup>37</sup>

In die Zeit seiner höchsten Berühmtheit und der Gründung des *Malkasten*-Vereins fallen aber auch die intensiven Kontaktaufnahmen Leutzes zu seiner alten Heimat: 1849 beginnt er mit den Gemälden des amerikanischen Helden Washington, 1851 startet er zu einer ausgedehnten Reise nach Washington und New York, wo er seine Werke präsentiert und auf weitere Aufträge hofft; die Resonanzen bleiben zunächst – was die Aufträge angeht – verhalten. Er kehrt 1852 nach Düsseldorf zurück und bleibt seiner liberalen Grundhaltung treu: 1856 gründet er gemeinsam mit Kollegen die „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft“ anlässlich einer ersten konstituierenden Versammlung der Künstler aller deutschen Schulen; man trifft sich im September des Jahres in Bingen am Rhein.<sup>38</sup> Ziel ist die Entwicklung der deutschen Kunst auf nationaler Basis und das materielle Wohl des Künstlerstandes.<sup>39</sup> Ein Jahr nach Fertigstellung des kleinen Gemäldes mit *Tizians Lagunenfahrt*, 1858, erhält Leutze zwar (nach dem Weggang seines Mentors Carl Friedrich Lessing aus Düsseldorf, der als Direktor der Gemäldegalerie nach Karlsruhe berufen wird) den preußischen Professorentitel,<sup>40</sup> doch enttäuscht ihn zunehmend die politische Situation in Deutschland. Er verlässt Düsseldorf und erreicht 1859 Boston. Zwar wird ihm im Juli 1868 von der preußischen Kulturverwaltung die Nachfolge Wilhelm von Schadows als Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie angeboten, doch kann er diesen Ruf nicht mehr annehmen, da er sehr plötzlich, am 18. Juli, nach Jahren finanzieller und gesundheitlicher Probleme, verstirbt.<sup>41</sup>

36 Tauch: Das Preisbild des Düsseldorfer *Malkastens* für den Neusser Männergesangverein, in: Neusser Jahrbuch 1969, S. 112–118.

37 Ebd., S. 15.

38 Ebd., S. 15 (Zitat aus dem Neusser Kreis-, Handels- und Intelligenzblatt Nr. 67, Dienstag, den 4. Juli 1854). Detaillierte Beschreibung des Gemäldes bei Thomas Ludewig: Wein, Weib und Gesang. Das Preisbild von 1854 für den Neusser Männer-Gesangverein und die Künstlerfest des Düsseldorfer *Malkastens*, in: Novaesium/Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte 2008, S. 145–162.

39 Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12.

40 von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 12.

41 Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 12.

42 von Kalnein: Einleitung (Anm. 23), S. 13. S. auch Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 13.

Die Produktion der beiden Gemälde mit den Helden auf dem Wasser, *Washington am Delaware* und *Tizian in der Lagune*, fällt in die Phase des umtriebigen Lebens eines Malers von internationalem Ruf, der in einer feierfreudigen Künstlerorganisation nicht nur das gesellschaftliche Leben in Düsseldorf mitgestaltete, sondern sich gleichermaßen für die sozialen Belange der Maler einsetzte. Mit dem Helden Washington bediente Leutze ganz eindeutig amerikanische Interessen, gleichzeitig dürften sich seine eigenen, revolutionären politischen Auffassungen darin spiegeln. Die Genese des Tizian-Gemäldes bedarf hingegen, vor dem Hintergrund seines Lebensweges, weiterer Erklärungen.

Richten wir also – nach dem Blick auf die künstlerischen Kontexte – unser Augenmerk auf die Werkgenese und die möglichen Hintergründe des Bildsujets. Hier ist zu klären, ob sich im Oeuvre von Leutze und im Werk zeitgleicher Maler das Motiv von *Tizian in der Gondel* oder *Tizian auf der Lagune* wiederfinden lassen.

### *Emanuel Leutze, Tizian und Venedig*

Aus den Katalogen der *Pennsylvania Academy of fine Arts* in Philadelphia geht hervor, dass 1847 – also schon zehn Jahre vor der Entstehung von *Tizians Lagunenfahrt* – dort ein Werk von Leutze mit dem Titel *The Carnival at Venice* ausgestellt war. Die Beschreibung im Katalog verdeutlicht, dass es in der Anlage größte Ähnlichkeit mit *Tizians Lagunenfahrt* gehabt haben dürfte.<sup>42</sup> Einige Jahre nach dem Tizian-Gemälde entstanden am Anfang der 1860er Jahre zwei weitere Werke mit venezianischem Sujet, von denen zumindest eines nicht die heitere, sanfte Stimmung aufweist wie die beiden vorgenannten. Das düstere Motiv des heute verschollenen Gemäldes von 1860 wird in einem Handbuch über Gemälde des 19. Jahrhunderts beschrieben als „Venezianische Masken, vom Feste heimkehrend, begegnen der Stadtgondel [sic] mit den Leichen heimlich Hingerichteter.“<sup>43</sup> Ein weiteres Gemälde hingegen mit dem Titel *Afternoon in Venice* von 1861 (Abb. 7)<sup>44</sup> entspricht atmosphärisch eher der *Lagunenfahrt Tizians* und fügt sich in die anekdotische Motivik der gesamten „Venedig“-Gemäldegruppe ein: Während im Vordergrund das Boot mit einer elegant gekleideten Dame unter einem Baldachin über den *Canale Grande* gleitet, dominiert im Hintergrund die mächtige, hochaufragende Architektur der venezianischen Kirche *Santa Maria della Salute*. Ganz offensichtlich hatte der Aufenthalt in Venedig 1842 starke Eindrücke bei dem Maler hinterlassen, die er gleich in mehreren Werken aufleben ließ. Erstaun-

<sup>42</sup> „The sky... the water, the city of Venice... behind which the sun has just gone down – the gay gondola party on the near water, all form a picture as rich as it is pleasing.“, zitiert in: Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 78, Nr. 42.

<sup>43</sup> Friedrich Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 2 [Dresden 1891–1901], Hofheim am Taunus 1948, zitiert in: Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 94, Nr. 94.

<sup>44</sup> 65 × 90 cm, signiert und datiert, Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 94, Nr. 95. Das Gemälde kam aus der 1866 gegründeten Bostoner Kunsthalle Doll & Richards in das Museum of Fine Arts, Boston; heute dort nicht nachweisbar.



Abb. 7: Emanuel Leutze, „Afternoon in Venice“, 1861, 65 × 90 cm, früherer Besitzer: Doll and Richards, Fine Arts, Boston

licherweise sind allerdings aus den Jahren der italienischen Studienreise nur sehr wenige Zeichnungen erhalten, vor allem Portraitstudien. Der Aufenthalt in der Ewigen Stadt spiegelt sich in keiner einzigen Zeichnung wider. Und sogar auf einer Aquarellzeichnung, die gemäß der Signatur im Dezember 1844 in Rom entstand (Abb. 8), weist die dezidiert venezianische Thematik – reich gekleidete Personen in Renaissancekleidung in einem venezianischen Boot – auf den sehr viel stärkeren Eindruck, den Venedig auf den Künstler gemacht hat.<sup>45</sup> Dass die norditalienische Stadt eindeutig Vorrang vor Rom hatte, geht ebenso aus einem Brief an seinen Freund Julius Erhard hervor, den er ihm am 14. August 1845 aus Mülheim bei Düsseldorf nach Schwäbisch Gmünd schickt und in dem er resümierend von seiner Reise berichtet: Leutze war bei seinem Aufbruch in das Sehnsuchtsland Italien dem klassischen Itinerar über das Veneto, mit ausführlichem Besuch der Lagunenstadt, gefolgt und von dort weiter, mit einem Abstecher nach Florenz, durch die römische *Campagna* bis in die Ewige Stadt gezogen.<sup>46</sup> Einen Zwischenaufenthalt hatte er vorher in der Geburtsstadt Schwäbisch Gmünd eingelegt und von dort aus rasch Venedig erreicht:<sup>47</sup> Vier Monate ver-

<sup>45</sup> „Boating Party“, beschriftet: „Sketch Club Rome“, Bleistift und Aquarell, 24,77 × 37,47 cm, heute im Besitz der New York Historical Society, New York s. Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 125, Nr. 251.

<sup>46</sup> Zu den Italienreisen der Künstler der Düsseldorfer Malerschule siehe Bettina Baumgärtel: Unter italienischem Himmel, in: Bettina Baumgärtel/Klaus Thelen (Hg.): Bewegte Landschaften – die Düsseldorfer Malerschule (Ausstellungskatalog, Ratingen u. a.), Heidelberg 2003, S. 10–57, S. 11.

<sup>47</sup> „Wir reisten in kurzer Zeit nach unserer letzten Trennung, durch Tirol nach Venedig...“, Brief von Leutze an Julius Erhard vom 14. August 1845, im Besitz des Museums zum Pre-



Abb. 8: Emanuel Leutze, "Boating Party", beschriftet: "Sketch Club Rome", Bleistift und Aquarell, 24,77 × 37,47 cm, heute im Besitz der New York Historical Society, New York

brachte er in der Lagunenstadt, die er seinem Freund als „die herrlichste aller Städte, reich an Kunst, an Pracht, an Erinnerungen einer großen Zeit“<sup>48</sup> beschrieb. Nur schweren Herzens, so schreibt er weiter, sei er über Florenz nach Rom gezogen. Zwar sollte sein Aufenthalt dort acht Monate dauern, doch vermochte die Stadt es nicht, wie es im gleichen Brief weiter heißt, sein „Herz für sich einzunehmen“: „Das Römische Alterthum liegt mir zu fern, [...] und das Moderne ist zu traurig, um anderes als Trauer zu erregen.“ Leutze erkennt zwar – wie er an den Freund schreibt – „viel Großes, Schönes und Erhebendes“ in Rom, doch die Sehnsucht lässt ihn – in Abwandlung seiner Pläne, auch noch Neapel und Sizilien zu besuchen – am 22. Mai 1845 die Rückkehr nach Düsseldorf antreten. Es ist zu vermuten, dass vor allem die Sehnsucht nach der Verlobten ihn zur Heimreise bewegte, doch ist auch bei anderen Künstlern der Düsseldorfer Malerschule zu dieser Zeit eine gewisse Italien-Müdigkeit zu konstatieren. Es bildete sich, so Bettina Baumgärtel, eine „Anti-Italien-Fraktion“ heraus, angeführt

diger, Schwäbisch Gemünd. Ein herzlicher Dank gilt Frau Dr. Monika Boosen, die mir ein Digitalisat des Briefes sowie eine Transkription zur Verfügung stellte.

<sup>48</sup> „.... der Kraft des Volkswillens“ sei hier zu erkennen, so fährt Leutze fort, „es war doch einmal eine Republik wenn auch nur eine schlechte, und was hat dieses Schlechte nicht schon gethan, Länder steuerten, Könige huldigten und Kaiser beugten die Knie vor ihr, und der geflügelte Löwe war das Siegeszeichen in fernen Meeren“ (Transkription des Briefes vom 14. August 1845). Hier lässt Leutze seine liberale Grundhaltung erkennen, mit der er die Ziele der Revolution, die Einheit Deutschlands und die Demokratie, in seinem Heimatland unterstützte.

von dem Mitbegründer der Düsseldorfer Malerschule Carl Friedrich Lessing, „der ein Loblied auf die heimatliche Landschaft sang und lieber abgelegene heimatliche Wälder und Auen durchstreifte.“<sup>49</sup> In gleicher Weise warnte der Dresdner Landschaftsmaler Ludwig Richter vor „Zwittergeburen deutscher und italienischer Natur“<sup>50</sup> in der Malerei und postulierte eine Orientierung an den deutschen Landschaften. Sein freimütiges Bekennen „Italien gefällt mir nicht“<sup>51</sup> in einem Brief vom 17. Juni 1824 an einen Freund in Deutschland erinnert stark an Leutzes kritische Worte über die Ewige Stadt. Nicht die römischen Ruinen, die Pinien der *Campagna* oder das temperamentvolle Treiben in den malerischen Gassen der Stadt am Tiber, sondern die ruhige, melancholische Atmosphäre der Lagunenstadt bahnte sich ihren Weg in Leutzes Bildwelt. Die Darstellung von Tizian selbst, der durch die Kunstschriften seiner Zeit wie auch durch die Kunsthistoriker späterer Zeiten zum Inbegriff der *Venezianità* wurde,<sup>52</sup> kann grundsätzlich als Hinweis auf Leutzes Venedig-Begeisterung gedeutet werden, doch bleibt das konkrete Bildthema, Tizian bei der Bootsfahrt auf der Lagune, ungewöhnlich und bedarf weiterer Klärung, bei der zunächst die Begleitpersonen intensiver in den Blick genommen werden sollen: Der mittlere Edelmann im linken Boot kann ganz eindeutig als der italienische Dichter Ludovico Ariost identifiziert werden (Abb. 9). Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hielt man das *Bildnis eines Edelmannes*, heute in der National Gallery in London, für ein Portrait des italienischen Dichters von der Hand Tizians, und offensichtlich bediente sich auch Leutze dieses Modells. Das Portrait des selbstbewussten und eleganten Hofmannes, der nach heutigem Kenntnisstand ein Mitglied der venezianischen Familie Barbarigo darstellt, wurde durch die Unterschrift unter einen Reproduktionsstich von ca. 1640 als Bildnis Ariosts bekannt (Abb. 10).<sup>53</sup> Es ist genau dieser jugendli-

<sup>49</sup> Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 14.

<sup>50</sup> Richter, zitiert in: Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 14.

<sup>51</sup> Ebd., S. 13.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu Wilhelm Schlink: Tizian, Leben und Werk, München 2008, S. 42, der in der Farbgestaltung im „Tempelgang Mariens“ die „Zeichen einer nie ganz verabschiedeten, tiefverwurzelten Venezianità des Malers und seines Auftraggebers“ erkannte. „Es ist dies eine Venezianità, die ihre Kraft nach wie vor aus der Farbenglut und Farbdichte der Mosaiken von San Marco bezog.“ Als ein weiteres, zu Leutze zeitgenössisches Beispiel von einer Parallelinszenierung von Venedig und Tizian sei das Gedicht von Richard Dehmel (1863–1920) herausgegriffen: „44. Venedig: Punta della Salute. Hier möchte ich sterben, alt, wie Tizian starb, doch in verhängter Gondel und allein. Durch einen Spalt nur glühn im Abendschein verwitternde Paläste glorienfarb. Schlaftrunken schaut die Wasserfläche drein und haucht mir eine Seelenruhe ein, die niemals um ein ewiges Dasein warb. So möchte ich sterben ... aber leben: nein!“, in: Richard Dehmel: Eine Rundreise in Ansichtskarten, 1900, [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_LOdbAAAAMAAJ/page/n107](https://archive.org/details/bub_gb_LOdbAAAAMAAJ/page/n107) [letzter Zugriff am 02.01.2020]. Herzlich danke ich Andreas Plackinger für diesen Hinweis.

<sup>53</sup> In den Versen des Gedichtes von Caspar Barlaeus unter dem Stich wird Ariost persönlich angesprochen. „So warst du, Ariost, für die Deinen, so sah dein Gesicht aus“. „Talis eras, ARIOSTE, tuis, sic ora ferebas“ (Übersetzung Stefan Tilg). Vgl. zu den Bildnissen Ariosts in Deutschland: Anna Schreurs-Morét, Ariosts Gesichter in Deutschland. Inszenierungen



Abb. 9: Tizian, Bildnis eines Edelmannes aus dem Hause Barbarigo (vormals sog. „Ariost“), Öl auf Leinwand, um 1512, 81,2 × 66,3 cm, London, National Gallery



Abb. 10: Joachim von Sandrart, Reproduktionsstich nach dem sog. Bildnis des Ariost von Tizian, nach 1637, 26,0 × 19,5 cm, Frankfurt am Main, Städelisches Kunstinstitut

che *Gentiluomo* mit wallender, dunkler Mähne, kurzem gepflegten Bart und reicher Kleidung, der sich auf der Lagune vom Nachbarboot aus Tizian zuwendet. Mit dem Arm lehnt er sich ganz ähnlich auf das aufgestellte Bein wie im Gemälde bzw. Stich auf die Brüstung. Folglich flankieren in den seitlichen Booten Repräsentanten der Nachbarkünste, der Musik und der Dichtung, den Vertreter der Malerei, Tizian, im mittleren Boot, und spielen damit auf die enge Verbindung dieser Künste an. Zudem ist eine Freundschaft oder zumindest enge Bekanntschaft zwischen Tizian und Ariost historisch überliefert.<sup>54</sup> Doch keine textlichen Überlieferungen gibt es für das Treffen von Tizian und Ariost auf der Lagune, so dass davon auszugehen ist, dass es sich um keine klar zu benennende Episode aus dem Leben Tizians handeln dürfte. Eher wohl findet das Bildthema seine Er-

eines Dichters, in: Achim Aurnhammer, Mario Zanucchi: Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Berlin/Boston: De Gruyter 2020 (im Druck).

<sup>54</sup> Diese Grundannahme basiert nicht nur auf verschiedenen zeitgenössischen Schriften, in denen eine intensive Verbindung von Dichter und Maler beschrieben wird, sondern auch auf einem frühen Portrait von Ariost, das – nach überzeugender Quellenlage – tatsächlich von Tizian „nach dem Leben abgezeichnet“ wurde: Ein Holzschnitt nach dieser Zeichnung wurde in der von dem Dichter selbst herausgegebenen und finanzierten Edition des „Orlando Furioso“ von 1532 abgedruckt; grundlegend hierzu Marco Paoli: *Lo specchio del Rinascimento: novità su Tiziano e Dosso che ritraggono Ariosto*, Lucca 2015, S. 71, mit Nachweisen; ausführlicher zu den Portraits von Ariost in Deutschland s. Schreurs-Morét 2020 (wie Anm. 53).



Zijas und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen. Nach einer Zeichnung von C. Huth.

Abb. 11: „Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen“, Stich nach einer Zeichnung von Carl Huth, in: Illustrierte Zeitung vom 7. April 1866, 35 × 22 cm

klärung in der gewissen Vorliebe der Zeit für die anekdotische Darstellung von Episoden aus den Leben berühmter und bewunderter Geisteshelden oder Künstler.

### *Tizian (und Ariost) in der Lagune als Bild- und Literaturmotiv*

Dass sogar das Treffen der beiden Geisteshelden auf dem Wasser in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv gewesen zu sein scheint, beweist der Holzstich (nach einer Zeichnung von Carl Huth) in der *Illustrierten Zeitung* vom 7. April 1866. Er zeigt ergänzend zu einem kurzen Beitrag mit dem Thema *Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen* (Abb. 11) ein sehr ähnliches Motiv, das im Text präzise beschrieben wird:

Unser Bild stellt nun eine Gondelfahrt Tizian's und seines ihn besuchenden Freundes Ariost auf den Lagunen Venedigs dar. Der Dichter liest dem Freunde die letztgearbeiteten Stanzen seines „Orlando furioso“ vor, dieses herrlichen Gedichtes, aus dem man noch heute spät abends oder nachts den Gesang der Lagunenfischer oder der Barcarolieri recitieren hört; [...].<sup>55</sup>

<sup>55</sup> „.... und welcher Ort der Welt wäre geeigneter dazu als die stille nächtliche Lagune! Im Hintergrund sieht man sozusagen die Facade Venedigs, den Dogenpalast mit den Pozzi, den Campanile von St. Marco, die Piazzetta mit den beiden Säulen und rechts die buntbeliebte, mit unzähligen Masten, Schiffen, Gondeln gezierte Riva die Schiavoni“, in: Illustrierte Zeitung Nr. 1188, 7. April 1866, S. 235, Stich nach Zeichnung von Carl Huth: Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen (S. 236).



Abb. 12: Federico Faruffini, *La gondola di Tiziano*, Öl auf Leinwand, 1861, 44,5 × 90 cm, Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna

Auch hier spiegeln Text und Bild die Überlieferungen wider, nach denen Tizian und Ariost sich freundschaftlich verbunden waren. Anekdotisch überführt werden sie in die Vorstellung einer Begegnung, bei der sich die beiden gemeinsam den Freuden einer Gondelfahrt auf der Lagune hingaben. Zwar gibt es keine Verteilung auf mehrere Boote, doch wie im Gemälde von Leutze sind sie von schönen Frauen, Musikanten und einem Gondoliere in Aktion umgeben. Wie im Gemälde auch ist die charakteristische Form des venezianischen Bugeisens (*ferro da Prua*) fehlerhaft nur mit vier Fingern nach vorne (statt sechs für die Bezirke Venedigs) versehen. Der Hintergrund präsentiert in dem Stich die Silhouette der Stadt mit dem Campanile von San Marco, den beiden Säulen der Piazzetta, dem Dogenpalast und der Riva dei Schiavoni, die mit vielen Schiffen, Masten und Gondeln als belebter Ort gekennzeichnet wird. Sehr viel näher am Ufer befindet sich hier die Gondel mit Tizian und Ariost als die drei Boote von Leutze, hinter denen in weiterem Abstand die Votivkirche Santa Maria della Salute mit den beiden Kuppeln und den Türmen zu erkennen ist.

Doch nicht nur in Deutschland, auch in der zeitgenössischen italienischen Kunst lässt sich das Motiv der *Gondelfahrt Tizians* nachweisen: Zeitlich noch näher zu Leutzes *Lagunenfahrt*, im Jahr 1861, entstand das Gemälde *La gondola di Tiziano* (Abb. 12) von Federico Faruffini (1831–1869).<sup>56</sup> Die Beschreibung in einem Ausstellungskatalog des gleichen Jahres gibt genauere Auskunft über das dargestellte Motiv: „Il vecchio Tiziano colla figlia Maria e la scuolara [sic] Irene è

<sup>56</sup> Öl auf Leinwand, 44,5 × 90 cm, Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna, s. Adriana Sartori: *La gondola di Tiziano*, in: Anna Finocchi (Hg.): Federico Faruffini. Un Pittore tra Romanticismo e Realismo (Ausstellungskatalog, Mailand), Mailand 1989, S. 125–126, Nr. 52.

salutato mentre attraversa il canale a Venezia“.<sup>57</sup> Auch hier ist die Tendenz spürbar, das Verlangen nach Darstellungen anekdotisch verdichteter Episoden aus dem Leben verehrter Figuren der Vergangenheit zu bedienen. Vergleichbar mit Leutzes *Lagunenfahrt* ist das Motiv des venezianischen Bootes, doch besteht die Begleitung des alten Malers nur noch aus zwei schönen Frauen, der Tochter Lavinia<sup>58</sup> und Irene von Spilimbergo (1540–1559), einer jungen Frau aus adeligen Kreisen, die nach Aussage zeitgenössischer Quellen von Tizian als Schülerin angenommen worden war.<sup>59</sup> Im Umkehrschluss kann vermutet werden, dass auch in Leutzes Boot diese beiden zu den Frauen gehören, die dem Maler Gesellschaft leisten.

Bei Faruffini kommt die Verehrung Tizians nicht, wie bei Leutze, durch die zentrale Position und die kreisförmigen Verneigungen der Begleitpersonen zur Mitte hin zum Ausdruck, sondern durch die Aufmerksamkeit und den ehrerbietenden Gruß der Venezianer, an denen Tizian auf dem Boot vorbeigleitet. Sogar der kleine Junge rechts reckt sich, um einen Blick über die hohe Mauer auf den Maler werfen zu können. Keine pathetische Stadtsilhouette rahmt hier das Bildnis des Künstlerhelden, sondern der Blick auf eine schlichte Mauer. Deren fleckige Struktur allerdings ehrt den Maler auf andere Weise: indem sie anspielt auf seine virtuose Fleckenmalerei, mit der er sich in ihrer vom *Disegno* emanzipierten Form selbstbewusst gegen die Malereien der römisch-toskanischen Schule behauptete.<sup>60</sup>

Doch nicht nur in der Malerei, auch in der Literatur bediente man das Interesse an anekdotischem Erzählen über die Geisteshelden der Zeit. In einem Band mit *Historical Sketches of the Old Painters* von Hannah Farnham Sawyer Lee finden wir eine Episode aus dem Leben des venezianischen Malers, durch die seine Gondelfahrt wohl eine gewisse Popularität erfuhr. Die Amerikanerin, 1780 in Massachusetts geboren und 1865 in Boston gestorben, gehörte – heute fast vergessen – in ihrer Zeit zu den viel gelesenen Autorinnen.<sup>61</sup> Ihre *Historical Sketches*

<sup>57</sup> Ebd., S. 125–126, Nr. 52.

<sup>58</sup> Hier irrt der Katalog, der die Tochter mit dem Namen „Maria“ versieht; Lavinia entstammt der zweiten Ehe des Malers, s. Charles Hope: Tizians Familie und die Zerstreuung seines Nachlasses, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Wien/Venedig 2008, Wien 2008, S. 2–39.

<sup>59</sup> Siehe Christina Irlenbusch (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Tizian, Berlin 2005, S. 108, Anm. 192, die auf die Biographie der Malerin von Dionigi Atanagi hinweist (Rime die diversi nobilissimi et excellentissimi autori in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo, Venedig 1561).

<sup>60</sup> Vasari beschreibt diese Malweise eindrücklich: „Es ist aber wohl wahr, daß sich seine Arbeitsweise in diesen zuletzt genannten Werken sehr von der seiner Jugendzeit unterscheidet. [...] Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so daß man sie von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken.“, in: Alessandro Nova/Christina Irlenbusch (Hg.): Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian, Berlin 2005, S. 45. Siehe hierzu auch David Rosand: Titian and the Eloquence of the Brush, in: *Artibus et Historiae* 2.3, 1981, S. 85–96.

<sup>61</sup> <http://worldcat.org/identities/lccn-n87869698/> [letzter Zugriff am 02.01.2020].

erschienen 1838 in einer ersten Ausgabe, der bis 1854 vier weitere Auflagen in Boston, Philadelphia und England folgen sollten.<sup>62</sup> Das Kapitel über „Tizian und Giorgione“ in diesem Buch, das ca. 20 Jahre vor Leutzes *Lagunenfahrt* erstmals erschien, beschreibt eindrücklich die enge Verbindung Tizians mit der venezianischen Lagune. In gewisser Weise wird die Überlieferung Vasaris weiter ausgeführt: Der Aretiner hatte nach einem Besuch Tizians in Venedig 1566 von der besonderen Rüstigkeit des Malers berichtet, der noch im hohen Alter den Pinsel führte und den intellektuellen Austausch über seine Werke genoss.<sup>63</sup> In ihrer „historischen Skizze“ lässt Hannah Lee den alten Maler – zu Vasaris großem Erstaunen – sogar zu einer Regatta aufbrechen und daran teilnehmen.

Zunächst beginnt das Kapitel über Tizian und Giorgione mit der Beschreibung einer Fahrt der beiden Maler auf der Lagune:

Every morning, a boat, containing the two cavaliers [...], shot from under the noble arch of the Rialto, and glided upon the water with a quiet motion soothing to the beholder. The gondoliers rested on their oars, to listen to the music that proceeded from the boat. One of the young men drew from a flute rich full tones of harmony, while the voice of the other prolongs the cadence till sound melted into air.<sup>64</sup>

In einer späteren Episode des Kapitels begegnen sich, anlässlich der Feierlichkeiten zu Giorgiones Begräbnis, die beiden venezianischen Freunde Tizian und Ariost.<sup>65</sup> Schließlich kommt die Autorin auf den Besuch von Vasari im Jahr 1566 zu sprechen. Sie wiederholt dessen lobende und verehrende Worte,<sup>66</sup> doch beziehen sie sich nicht nur auf die ungebrochene Leidenschaft des greisen Malers für die Malerei und das Kunstgespräch. Vasari trifft den alten Tizian an, während er sich auf die Teilnahme an einer Regatta vorbereitet: „Welcome, my friend‘, said he [Tizian]; „you have found me preparing for one of my youthful sports, we are to have a Regatta, and I know not which are most engaged in it, my boys or myself.“<sup>67</sup> Die Gondel, die Tizian zu seinem Palast beordert, gleitet elegant und reich geschmückt über das Wasser heran.<sup>68</sup> Vor den erstaunten Augen Vasaris

<sup>62</sup> <https://www.worldcat.org/title/historical-sketches-of-the-old-painters/oclc/2071778> (34 editions published between 1837 and 1970 in English and held by 265 WorldCat member libraries worldwide) [letzter Zugriff am 02.01.2020].

<sup>63</sup> „Als Vasari, Autor der vorliegenden Geschichte, im Jahr 1566 in Venedig weilte, ging er Tizian als einen guten Freund besuchen und fand ihn trotz seines hohen Alters mit den Pinseln in der Hand beim Malen vor, und er hatte großen Gefallen daran, seine Werke zu betrachten und sich mit ihm zu unterhalten.“, Nova: Vasari: Tizian (Anm. 60), S. 51–52.

<sup>64</sup> Hannah Farnham Sawyer Lee: Historical Sketches of the old Painters, London 1838, S. 178.

<sup>65</sup> „At that moment a tall pale youth came forward; at one glance Titian knew him, it was Ludovico Ariosto. He who had sung *Le donne, i cavalier, larme, gli amori*. In an instant he sprang from the gondola, and the friends were in each other’s arms.“, ebd., S. 200.

<sup>66</sup> „Though then in the decline of life, there were no symptoms of infirmity or decay; his mind was bright, his movements vigorous and active.“, ebd., S. 204.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> „plumes of burnisht gold glittered in the sun, and the winged lions of the republic seemed about to take their flight to the proposed goal“, ebd., S. 204.

lässt Tizian die Staffelei stehen und wendet sich ganz dem Vergnügen der Regatta zu, die für den Maler wie den Autor ein überwältigendes Bild bietet:

Nothing could be more animating than the scene; the gondoliers in the gay and beautiful costume, which Titian has handed down to posterity in some of his finest pictures, each standing on his boat with its bright prow of polished iron gleaming in the sun, and decorated with fantastic ornaments, came forward to arrange their gondolas for starting. [...] On each side were placed bands of music.<sup>69</sup>

Zwar kann nicht bewiesen werden, dass die *Historical sketches* zur Lektüre von Emanuel Leutze gehörten, doch wird in jedem Fall deutlich, dass eine anekdotische Ausmalung von einzelnen Episoden zu den zeitspezifischen Ausformungen im Umgang mit hochverehrten Personen gehörte.

### *Leutzes Lagunenfahrt und die Festkultur des Düsseldorfer Malkastens*

Doch soll abschließend – zur Klärung des Bildmotivs – ein intensiverer Blick auf Leutzes Zeit in Düsseldorf geworfen werden, denn auch die spezifische Form der Geselligkeit, die man in der 1848 gegründeten Malkasten-Vereinigung pflegte, ebenso wie das intensive Verhältnis von Poesie und Kunst in der Düsseldorfer Malerschule, könnten das Bildmotiv von *Tizian in der Lagune* motiviert haben.

Leutzes *Lagunenfahrt* entstand in den Jahren, in denen sich die Künstlervereinigung des Düsseldorfer *Malkastens* zu einem der wichtigsten gesellschaftlichen Treffpunkte entwickelte. Emanuel Leutze gehörte nicht nur zu den Gründungsmitgliedern, sondern war wohl auch einer der führenden Köpfe in der künstlerischen und politischen Ausrichtung der Vereinigung, wie dies aus dem Bericht eines zeitgenössischen Malers hervorgeht:

Den Lesern wird es vielleicht interessant sein, einige der Hauptchorführer der Gesellschaft kennen zu lernen. [...] [Dabei] muß ich Emanuel *Leutze* an die Spitze stellen. Derselbe weilte schon längere Zeit in Düsseldorf und hatte sich in der Profangeschichte als einer der besten Künstler hervorgethan. Geboren in Gemünd in Schwaben, war er als Knabe nach Amerika gekommen, hatte sich als Jüngling der Malerei gewidmet und wählte dann, nach Europa zurückkehrend, Düsseldorf zu seiner Bildungsstätte. Durch seine Arbeiten gewann er sich großes Ansehen unter den Genossen. Dazu war er stets lebendig, anregend, leidenschaftlich in der Gesellschaft gewesen. Seine Unruhe wuchs in der Zeit der Revolution. Man nennt ihn den Stifter des *Malkastens*. Von ihm soll der Verein seinen Bestand erhalten haben. [...] Leutze wurde [...] in der Folge sein thätigstes Mitglied, überall ordnend, anfeuernd, oft heftig bis zu entschiedener Tyrannie. Was man aber auch sagen mag, er meinte es stets gut und trug nie einen Groll nach. Zudem muß man gestehen, daß ohne die zähe Art, mit welcher er stets seine Zwecke verfolgte, manche treffliche Dinge nicht in's Leben getreten wären.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Ebd., 205–206.

<sup>70</sup> Aus einem Bericht von Wolfgang Müller: Aus dem *Malkasten* zu Düsseldorf, in: Die Gartenlaube, Heft 37, 1863, S. 585–588, S. 587: „Nicht allein für die Gesellschaft opferte er Zeit und Mittel, er ist auch bei der Gründung der deutschen Kunstgenossenschaft, die nun



Abb. 13: Geselligkeit im Malkasten, Karikatur eines unbekannten Künstlers, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archivheft S. 55, Blatt 49)

Mit dem Namen *Malkasten* spielte man auf die sozialen und geselligen Absichten der Vereinigung an: „Wie alle Farben in unserem Malkasten friedlich beieinander liegen, so sollen in dem neuen Verein alle Farben unserer Künstlerschaft einträchtig vereinigt sein.“<sup>71</sup>

Der amerikanische Maler Worthington Whittredge beschreibt die Gruppe als eine zwanglose, vergnügte Festgemeinschaft, die an langen Holztischen zusammen saß und Wein und Bier trank (Abb. 13).<sup>72</sup> Sein amerikanischer Kollege Sanford R. Gifford berichtet in Briefen auch von dem häufigen Theaterspiel der Maler:

There is a theatre belonging, where comical plays and operas, composed and conducted by the artists, are performed often. It is a place where they congregate in the evening to sup, smoke, talk, drink beer, play billiards, and amuse themselves in various ways. [...] Artists of all grades of merit meet here on terms of their most perfect and genial social equality ... A true brotherhood seems to reign among them.<sup>73</sup>

über ganz Deutschland verbreitet ist, an erster Stelle zu nennen.“ [https://de.wikisource.org/wiki/Aus\\_dem\\_Malkasten\\_zu\\_D%C3%BCsseldorf](https://de.wikisource.org/wiki/Aus_dem_Malkasten_zu_D%C3%BCsseldorf) [letzter Zugriff am 02.01.2020].

<sup>71</sup> Sabine Schroyen: „A true brotherhood seems to reign among them.“ Der Künstlerverein Malkasten und seine internationalen Mitglieder, in: Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 273–279, S.278, Anm. 2.

<sup>72</sup> Worthington Whittredge u. a.: Autobiography (Brooklyn Museums Journal 1942) Brooklyn 1942, S. 58, zitiert in: Langbrandtner (Hg.): Quellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15. Abb.: Geselligkeit im Malkasten, Karikatur eines unbekannten Künstlers, Blatt 49, S. 55, in: Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 14.

<sup>73</sup> Sanford R. Gifford (Hg.): European Letters (Bd. 3), Bd. 1, Detroit, 5. Juni 1856, zitiert in: Langbrandtner (Hg.): Quellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15.



Abb. 14: Wilhelm Camphausen, Kutschfahrt der kostümierten Künstler in die ländliche Umgebung Düsseldorfs, 1873/1912, 12,8 × 14 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv)

Ein wesentlicher Zweck des Vereins lag tatsächlich im geselligen Austausch der Künstler untereinander. Vermutlich waren die Erlebnisse, die manche der Mitglieder in Rom gemacht hatten, prägend: Im Abstand zur Heimat hatten sich in den deutschen Künstlerkreisen der Ewigen Stadt ganz andere und viel zwangloseren Lebens- und Arbeitsformen herausgebildet, die für die Geselligkeits- und Festkultur im Künstlerverein des Malkastens maßstabgebend wurden.<sup>74</sup> So standen im Vereinsleben die Künstlerfeste im Mittelpunkt, die mit größtem Aufwand mindestens einmal im Jahr abgehalten wurden: Durch ein gemeinsames Motto geleitet zog man in Umzügen und in altdeutschen Kostümen, in Wagen und in Fußgruppen in die Natur hinaus. Meist endeten die Umzüge an der „Fahnenburg“, einem schlossähnlichen Forsthaus auf einer Anhöhe am Grafenberger Wald, mit einem Fest und Trinkgelage (Abb. 14).<sup>75</sup> Im Rahmen dieser Feste und Feierlichkeiten – den Früh-

<sup>74</sup> Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 15.

<sup>75</sup> Ludewig: Wein, Weib und Gesang (Anm. 37), S. 152. Abbildung: Wilhelm Camphausen, Kutschfahrt der kostümierten Künstler in die ländliche Umgebung Düsseldorfs, in: Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15.

lingsfesten mit öffentlichem Kostümzug der Künstler, dem jährlichen Maskenfest zu Karneval und der Aufführung von ‚lebenden Bildern‘<sup>76</sup> – kam auch die heimliche Natur zu neuen Ehren; neben dem Gelände um den Grafenberger Wald vor allem die Gegend des Neandertals mit den schroffen Felsen und Höhlen im Tal der Düssel. Auch hier waren es vermutlich die in Rom von deutschen Künstler initiierten Feste bei den Grotten von Cervaro im Frühjahr (*Cervaro-Feste*), die für die Vielfalt an ebenso phantasievollen wie satirischen Spielen in karnevalesk Kostümierung, mit Spottliedern oder improvisierten ‚lebenden Bildern‘ Pate standen. In der zerklüfteten Höhlenlandschaft des Neandertals fand man eine geeignete Kulisse.<sup>77</sup> Wurde also schon für das Neusser Gemälde *Wein, Weib und Gesang* vermutet, dass die Kostümierung und die Figurengruppen sich aus dem Repertoire der Künstlerfeste bedienten, und dass die „Künstler selbst in ihren bei den Festen getragenen Kostümen Modell“<sup>78</sup> gestanden haben, so kann ähnliches für *Tizians Lagunenfahrt* gelten. Zwar kann in den publizierten Quellen kein Fest oder Motto gefunden werden, das explizit auf eine ‚künstlerische Regatta‘ zu Ehren von Tizian hinweisen würde, doch lassen verschiedene Blätter aus dem Malkasten-Archiv erkennen, dass sehr ähnliche Motive bei den Festen vor Augen geführt werden. Auf die Freude an dem Motiv der geselligen Bootstour weist zum Beispiel eine Farblithographie hin, die als Teil eines *Düsseldorfer Lieder-Albums* 1851 erschien<sup>79</sup>: Auf dem flachen Boot vergnügt sich eine karnevalesk kostümierte Gesellschaft mit Instrumenten und Schirmen vor der Kulisse der Rheinlandschaft (Abb. 15). Eine Illustration von Hermann Knackfuss und P. Hoffmann aus der Zeitung *Über Land und Meer (Deutsche illustrierte Zeitung*, Nr. 48, S. 945) von 1873 zeigt mit dem *Schifferstechen auf dem Venusteich im Jacobi'schen Garten* (Abb. 16) eine Szene des aufwändig gestalteten Stiftungsfestes am 10. Juli 1873, mit dem man den 25. Geburtstag des Malkastens feierte. Vater Rhein trat dabei in Begleitung auf; vor allem aber erfreuten sich die über viertausend Gäste an den Besatzungen der Boote, die mit bunten und kostbaren Kostümen „in See“ stachen.<sup>80</sup> Der Park, 1861 vom Malkastenverein erworben, bot sich in seiner Gesamtheit „als außergewöhnlicher Bühnen – und Zuschauerraum für die inszenierten Aufführungen des Vereins an“.<sup>81</sup> Bei den jährlichen Karnevalsredouten, 1889 beispielsweise veranstaltet zum Thema „Albrecht Dürer in Venedig“, verband man ein kurzes Festspiel

<sup>76</sup> Langbrandtner (Hg.): Quellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 15–16.

<sup>77</sup> Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 15.

<sup>78</sup> Ludewig: Wein, Weib und Gesang (Anm. 37), S. 158.

<sup>79</sup> Farblithographie von H. Ritter zum Lied „Auf dem Rheine“ von Wolfgang Müller (comp. v. J. Rietz), aus: Düsseldorfer Lieder-Album 1851, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Bibliothek, s. Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule (Anm. 24), S. 87, Nr. 62–2.

<sup>80</sup> Sabine Schroyen: „Sie bannen jeden und gießen Vergessen ihm lind in den Sinn“. Die Künstlerfeste des Malkasten im Jacobi'schen Garten als Verbindung von „Natur und Poesie“, in: Bettina Baumgärtel/Klaus Thelen (Hg.): Bewegte Landschaften – die Düsseldorfer Malerschule (Ausstellungskatalog, Ratingen u. a.), Heidelberg 2003, S. 108–143, hier S. 113.

<sup>81</sup> Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 11; Schroyen: Die Künstlerfeste des Malkasten (Anm. 80), auf Seite 113: Abbildung eines Plans des Ja-



Abb. 15: Farblithographie von H. Ritter zum Lied „Auf dem Rheine“ von Wolfgang Müller (comp. v. J. Rietz), aus: Düsseldorfer Lieder-Album 1851, 36,5 × 49,2 cm Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Bibliothek

in aufwändiger, künstlerischer Bühnendekoration mit einem Festzug der kostümierten Mitglieder und Zuschauer. Ein Aquarell mit *Vier Kostümwürfen an einem Anlegesteg mit Gondeln vor der Silhouette des Markusplatzes*<sup>82</sup> (Abb. 17) sowie ein weiteres Blatt mit dem *Bühnenbild zur Redoute „Albrecht Dürer in Venedig“* (Abb. 18) vermittelt einen Eindruck davon, mit welchem Aufwand man in Kostümierung und Bühnenarchitektur, mit venezianischen Brücken, Treppen und Zelten, die passende Kulisse für einen Aufzug der venezianischen Künstler und Mäzene erfand, die in der Hauptszene den Empfang Albrecht Dürers durch den Dogen vorsah. Diese Redoute, mit der man „der Kunst als Vermittlerin der Freundschaft zwischen deutschen und italienischen Künstlern“<sup>83</sup> huldigte, lässt Leutzes Gemälde mit Tizian auf der Lagune entsprechend kontextualisieren: Ein ähnliches Maskenfest könnte Ausgangspunkt und „lebendes Vorbild“ für die Komposition im Gemälde gewesen

cobi'schen Gartens. Zum Erwerb des Gartens s. auch Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein Malkasten (Anm. 33), S. 18–19.

<sup>82</sup> Sabine Schroyen: Johannes Gehrts: Vier Kostümwürfe zu männlichen, historischen Figuren des späten 15. Jh. an einem Anlegesteg der Gondeln vor der Silhouette des Marktplatzes, 1889, in: Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule Bd. 1 (Anm. 24), S. 82, Nr. 54.

<sup>83</sup> Sabine Schroyen: Carl Gehrtz: Bühnenbild zur Redoute Albrecht Dürer in Venedig, 1889 in: Baumgärtel: Düsseldorfer Malerschule (Anm. 24), S. 82, Nr. 55.



Abb. 16: Hermann Knackfuss und P. Hoffmann, „Schifferstechen auf dem Venusteech im Jacobi'schen Garten“, 1873, 31,8 × 22,2 cm



Abb. 17: Johannes Gehrits, Aquarell mit vier Kostümwürfen an einem Anlegesteg mit Gonneln vor der Silhouette des Markusplatzes, Aquarell und Bleistift, 1889, 48 × 72 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv)

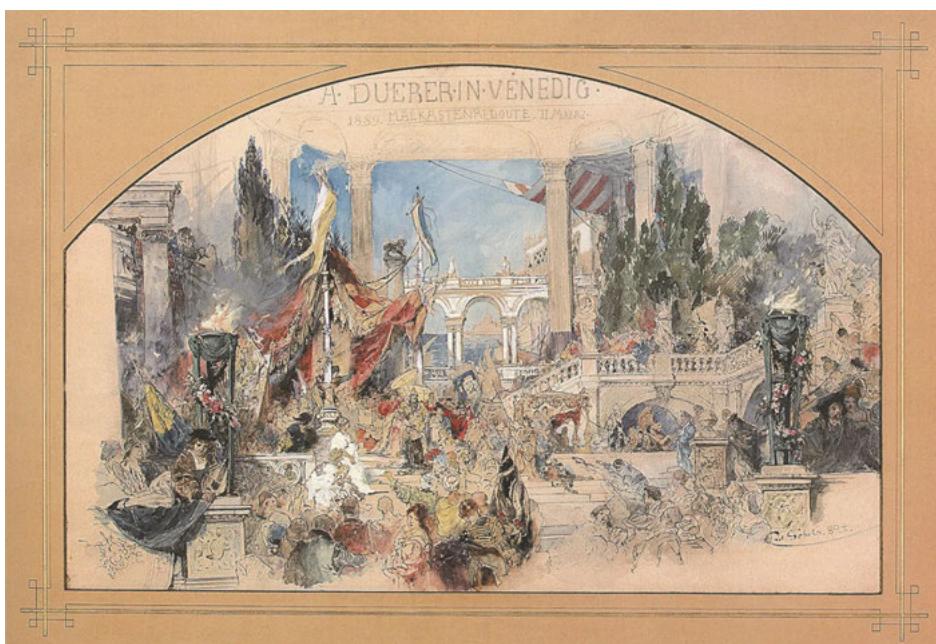


Abb. 18: Carl Gehrits, Bühnenbild zur Redoute Albrecht Dürer in Venedig, Feder in Schwarz, Aquarell über Bleistift, 1889, 28,7 × 46,7 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv)

sein. Die enge Verschränkung von Festen, Maskeraden und Gemälden zeigt sich auch darin, dass bei den Geselligkeiten der Künstler oft die fertigen Kunstwerke in lebende Bilder übertragen wurden. Diese Umsetzung ist bekannt – anlässlich eines „Festes zum Besten der Armen“ im Jahr 1853 – für Leutzes berühmtestes Gemälde *Washington überquert den Delaware*.<sup>84</sup> Vor allem aber war Leutzes *Lagunenfahrt* – ähnlich wie die entsprechenden Feste – eine malerische Hommage an den venezianischen Meister wie auch ebenso eine Huldigung der engen Verbindung und des Austauschs zwischen Dichtung und Kunst, repräsentiert durch die beiden Helden Tizian und Ariost. Werfen wir also zum Abschluss des Beitrags einen Blick auf das Verhältnis von Malerei und Dichtung in der Düsseldorfer Malerschule als Hintergrund für die Entstehung von Leutzes *Lagunenfahrt von Tizian* und beziehen dabei das kulturpolitische Engagement des Malers mit ein.

### *Die Düsseldorfer Malerschule, der Malkasten und Leutzes kulturpolitische Visionen*

Es war Wilhelm von Schadow, der Direktor der Akademie seit 1826, der zwei Jahre nach dem Amtsantritt seine Kunstdanschauungen in einem mehrstufigen Lehrplan erkennen ließ und dabei seine Vorstellung eines „poetisch produzierenden Künstlers, dem die Poesie als Inspirationsquelle seines Schaffens und seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit zur Seite gestellt wird“<sup>85</sup> ins Zentrum rückte. Noch in seinen 1854 erschienenen Memoiren – *Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben* – beschreibt er es als die Aufgabe des Malers, eine dichterische Idee in Form und Farbe in die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerks zu verwandeln:

... wenn Du ein schönes Kunstwerk siehst, ein schönes Gedicht oder eine schöne Musik vernimmst, so sind alle diese Dinge/ Klänge aus jener ursprünglichen Heimath, welche in der begeisterten Seele des Menschen wiedertönen. Der Baum der Poesie blüht zwar immerfort im Paradiese, doch neigen sich zuweilen bei günstigem Winde einige Zweige desselben so tief zur Erde, um ihren Blüthenduft auf besonders begabte Seelen auszuhuchen. Dann entstehen die klassischen Werke von ewigem Gehalte.<sup>86</sup>

Es macht den Anschein, als sei dem Direktor diese Ausrichtung der Akademie in bester Weise gelungen, schenken wir einer Rezension der Herbstausstellung 1828 Glauben, bei der zum ersten Mal die Arbeiten seiner Düsseldorfer Schüler in Berlin präsentiert wurden. Ernst Heinrich Toelken betont in seinem Bericht *Über die diesjährige Kunstausstellung in Berlin* emphatisch die enge Beziehung der dort vertrete-

<sup>84</sup> Ludewig: Wein, Weib und Gesang (Anm. 37), S. 157.

<sup>85</sup> Gabriele Ewenz: „... dass der Künstler selbst ein Dichter sei“. Das Verhältnis von Poesie und Malerei in der Düsseldorfer Malerschule, in: Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 260–271, S. 261.

<sup>86</sup> Wilhelm von Schadow: Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854, S. 112–113.

tenen Malerei zur Poesie: „Was zuerst Anerkennung verdient, ist der poetische Geist, welcher diese Schule belebt. Götthe[!], Shakspeare[!], Ariost, Tasso begeistern sie; gewiss auf Antrieb des der Poesie nicht unkundigen Meisters und eben so gewiss zum Vortheil der Malerei.“<sup>87</sup> Und er fasst die kunstästhetischen Positionen des Akademiedirektors zusammen, wenn er schreibt: „Die Forderung ist also hier, dass der Künstler selbst ein Dichter sei, wenn auch nicht in Versen“.<sup>88</sup> Auch wenn Emanuel Leutze erst einige Jahre später, ab 1841, an die Düsseldorfer Akademie kommt, lernte er dort dieses Schadow’sche Kunstästhetik kennen und setzte sich damit auseinander. Wenn er also Tizian und Ariost, begleitet von engagierten Musikern, zu einer harmonischen Lagunenfahrt aufbrechen lässt,<sup>89</sup> könnte sich darin die Auffassung Schadows vom Zusammenspiel von Malerei, Gedicht und Musik widerspiegeln, die in der Seele des Menschen ihren Widerhall finden. Dieses performative Zusammenspiel der Schwesterkünste erfuhr dann vor allem in den folgenden Jahren großen Zuspruch durch die Gründung der *Malkasten*-Vereinigung: Gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte die Düsseldorfer Akademie einen starken Wandel, und die kunstästhetischen Auffassungen Schadows wurden neu, kritisch und teilweise höchst ironisch reflektiert. Zwar ist auch dabei die enge Nachbarschaft von textlicher und bildlicher Produktion zu erkennen, doch fehlt in vielen Beispielen der Ernst und die Feierlichkeit der Schadow’schen Auffassungen. Das Pathos wird ironisch gebrochen und politische sowie sozialkritische Aspekte werden laut. Bei den Festen und Festivitäten, die – so Bettina Baumgärtel – „eine nicht zu unterschätzende Integrationsfunktion [erfüllten] und [...] auch in Bezug auf das sich neu formierende bürgerlich-republikanische Selbstverständnis von Bedeutung [waren]“<sup>90</sup>, griffen Texte und Bilder eng ineinander: „Karikatur und Satiren dienten als Ventil, um die Rebellion zu proben und „alte Zöpfe“ endgültig abzuschneiden.“<sup>91</sup> Meist waren diese Texte – Gereimtes zu den Stiftungsfesten, vom Lied bis zum Festspiel, gedichtete Portraits, Bummelstücke, Huldigungsverse und Trinksprüche – von schierem Dilettantismus geprägt; „Texte, die zur Belustigung einer spaßbereiten Gesellschaft taugen [...], mit Literatur allerdings gar nichts zu

<sup>87</sup> Ernst Heinrich Toecken: Über die diesjährige Kunstausstellung in Berlin, zitiert in: Quellen zur Düsseldorfer Malerschule 1825–1928, zusammengestellt und bearbeitet von Gabriele Ewenz, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 1, Düsseldorf 2011, S. 377–424, S. 385.

<sup>88</sup> Ebd., S. 385–386.

<sup>89</sup> Schon Ludovico Dolce dient Ariost in seinem *Dialogo* über die Malerei dazu, die Vergleichbarkeit von Dichtung und Malerei auch vor dem Hintergrund von engen Beziehungen von Dichtern und Malern zu thematisieren. Alle Schriftsteller seien Maler, vor allem aber Ariost, da es ihm gelungen sei, in seiner Beschreibung der Fee Alcina ein perfektes „Bild“ der Schönheit zu geben; s. Rhein: Dolce (Anm. 17), S. 155; siehe auch: Giorgio Padoan: „Ut pictura poesis“: le „Pitture“ di Ariosto, le „Poesie“ di Tiziano, in: Neri Pozza (Hg.): Tiziano e Venezia, Vincenza 1980, S. 91–102.

<sup>90</sup> Baumgärtel: Unter italienischem Himmel (Anm. 46), S. 16.

<sup>91</sup> Ebd.

tun haben.“<sup>92</sup> Aber – darauf weist Bernd Kortländer in seinem Aufsatz von 1998 hin – die Aktivitäten des *Malkastens* gingen über eine unbedarfte Gemütlichkeit und überschwängliche Festfreude doch weit hinaus. Im Revolutionsjahr gegründet, lagen den Aktivitäten neben durchaus grundlegenden kreativ-künstlerischen Zielen auch politische Motive zugrunde. Die Gründungsmitglieder gehörten „dem liberalen und radikal-demokratischen Lager an[...]; die Konservativen betrachteten den Verein zunächst mit viel Mißtrauen.“<sup>93</sup>

Vor allem an den wechselvollen Kontakten zu dem revolutionären Dichter Ferdinand Freiligrath lässt sich diese anfängliche Ausrichtung der Gesellschaft nachweisen. Nach einer Zeit im Exil in London kehrte der aus Wuppertal gebürtige Dichter im Frühjahr 1848 nach Düsseldorf zurück, wo ihn in den 30er Jahren geschlossene Freundschaften eine kurzzeitige Heimat finden ließen. Sein Ende Juli des gleichen Jahres veröffentlichtes Gedicht *Die Todten an die Lebenden*, in dem er die Gefallenen des Berliner März-Aufstandes eine enttäuschte Geschichte der Revolution resümieren lässt, verbreitete sich, auch als Flugblatt, wie ein Lauffeuer und provozierte einen Skandal mit anschließender Inhaftierung des Dichters am 4. August 1848, kurz vor der Gründung des *Malkastens* also.<sup>94</sup> Zwar wird er Anfang Oktober unter Jubel einer großen Menschenmenge freigesprochen, doch beginnt er kurze Zeit später in Köln für seinen Freund Karl Marx und dessen neu gegründete *Nene Rheinische Zeitung* zu schreiben und kehrt erst im Sommer 1850 nach Düsseldorf zurück. Während sich einige Maler mittlerweile von ihm abgewandt hatten,<sup>95</sup> gehörte Emanuel Leutze zu denjenigen, die sich Ende Juni des gleichen Jahres für seine außerordentliche Mitgliedschaft im *Malkasten* einsetzten.<sup>96</sup> Schon 1849 war eine Änderung der Statuen vorausgegangen, durch die eine Aufnahme von Personen, „die keinen Beruf der bildenden Kunst ausübten, als sogenannte „außerordentliche“ Mitglieder“<sup>97</sup> möglich wurde (vor allem Musiker, wie Robert Schumann, und Literaten).<sup>98</sup> Nachdem aber der konservative Wilhelm von Schadow in Reaktion auf den Beitritt eines „Berufsrevolutionärs“ mit seinem Austritt aus der Gesell-

<sup>92</sup> Bernd Kortländer: „...unendlich deutsch und komisch“ Der *Malkasten* und seine Dichter, in: Künstler-Verein *Malkasten* (Hg.): 1848–1998. Hundertfünfzig Jahre Künstler Verein *Malkasten*, Düsseldorf 1998, S. 42–55, S. 42.

<sup>93</sup> Ebd., S. 43.

<sup>94</sup> Ebd., S. 47.

<sup>95</sup> „Freiligrath werden wir glücklicherweise los, denn er hat einen Theil der Redaktion an der neuen *Rheinischen Zeitung* übernommen. Er war übrigens bei der dargebrachten Huldigung so total betrunken, daß er anfangs ganz unverständlich gesprochen [hat]“. In dieser Weise äußerte sich Carl Friedrich Lessing in einem Brief an Ludwig Tietz vom 19.10.1848 (publiziert in R.A. Keller: Aus den Revolutionstagen 1848 in Düsseldorf. Unveröffentlichte Briefe des Malers C.F. Lessing, in: Düsseldorfer Nachrichten, Nr. 23./24. vom 14.1.1923), zitiert in: Kortländer: Der *Malkasten* und seine Dichter (Anm. 92), S. 48.

<sup>96</sup> Die Auflistung der Künstlernamen unter dem wohl von Johann Peter Hasenclever initiierten Aufnahmeantrag umfasst 14 Namen; s. Kortländer: Der *Malkasten* und seine Dichter (Anm. 92), S. 48.

<sup>97</sup> Schroyen (Hg.): Bildquellen Künstlerverein *Malkasten* (Anm. 33), S. 15.

<sup>98</sup> Ebd., S. 15.

schaft gedroht hatte, bat Freiligrath bereits nach zwei Wochen um die „Lösung [...] [seines] Namens aus der Liste der Mitglieder“.<sup>99</sup> So zumindest geht es aus dem Entwurf zu einem entsprechenden Brief an den Vorstand des Künstlervereins *Malkasten* hervor, doch bleiben die weiteren Geschehnisse im Dunkeln. Wie Kortländer in seinem Aufsatz (wenn auch nur in einer Fußnote) betont, fehlt das Original des Briefes und es bleibt damit unklar, ob er wirklich aus dem Verein ausgeschieden ist und „sein Name gelöscht“ wurde. Die Beiträge wurden weiterhin gezahlt und Wilhelm von Schadow verließ die *Malkasten*-Vereinigung dennoch.<sup>100</sup> Es wäre also, so vermutet es auch Kortländer, durchaus möglich, dass die Malerfreunde den Dichter mit Erfolg überredeten, Mitglied zu bleiben.<sup>101</sup> Doch war dies nicht von langer Dauer, denn im Mai 1851 verließ Freiligrath die Stadt, um sich ein zweites Mal ins englische Exil zu begeben. In jedem Fall zeigt die Aufnahme des freiheitlich-demokratischen Dichters Ferdinand Freiligrath, dass man in den Anfangsjahren des *Malkastens* vor politischen Spannungen nicht zurückschreckte und grundlegende Auseinandersetzungen nicht scheute.

Dass man in Düsseldorf schließlich auch das berühmteste Werk von Leutze auf die deutsche Politik zu übertragen verstand, lässt ein Gedicht erkennen, dass zur Verabschiedung des beliebten Malers vor seiner Reise nach Amerika im Juli 1851 entstand. Leutze hatte das Gemälde *Washington überquert den Delaware* zu diesem Zeitpunkt bereits in der zweiten Fassung fertiggestellt und nahm es mit auf die Reise in die Vereinigten Staaten:

Hört ihr Leute das Gedichte/ von dem grossen Wasserfluss/ Der in der Naturgeschichte/  
Heisst der Delawarius// Dieser fliesst im fernen Westen/ Zwischen Amerika und hier,/ Und an seinen wüsten Küsten/ Haus't manch grausen Ungetier// Es geschah vor vielen Jahren,/ Dass ein sich'er Washington/ Über diesen Fluss gefahren/ Mit viel Pferden und Kanon// Und er spricht zu seiner Bande/ In gar grimmig bösem Ton:/ Frisch Gesellen, seid zu Hande,/ Folget Eurem Washington// Und man schiffte lustig weiter/ Mit Juchheisa didlumdei!/ Schlug den Feind und sein' Begleiter/ Und Amerika war frei!// Gerade an demselben Tage/ Kam zur Welt ein kleines Kind,/ Und sieh' da, es war ein Knabe,/ Welcher Leutze war genannt// Dieser kleine Wunderknabe,/ Der das alles hat geseh'n/ Hat mit seiner Künstlergabe/ Dieses Bild gemalt gar schön...// [...].<sup>102</sup>

Die irrealen, aber sehr bewusst inszenierten Verschränkungen der geographischen Situation (Delaware als Grenzfluss zwischen Amerika und Deutschland) sowie der Biographien der beiden Männer (Geburt Leutzes am Tag der Delaware-Überschreitung) zielen – so Barbara Groseclose – in großer Eindeutigkeit darauf, die

<sup>99</sup> Entwurf eines Briefes an den Vorstand der Künstlervereinigung *Malkasten*, Düsseldorf, 19. Juli 1850, zitiert in: Kortländer: Der *Malkasten* und seine Dichter (Anm. 92), S. 50.

<sup>100</sup> Vgl. Ekkehard Mai: die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert – Cornelius, Schadow und die Folgen, in: Gerhard Kurz (Hg.): Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850), Düsseldorf 1984, S. 197–238, S. 226.

<sup>101</sup> Kortländer: Der *Malkasten* und seine Dichter (Anm. 92), S. 51, Anm. 6.

<sup>102</sup> Gedicht zu Leutzes Abschiedsfest, Juli 1851, zitiert in Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 65–66, Anm. 36 (englische Übersetzung der Verse S. 37).

(revolutionären) Ereignisse in den Ländern parallel zu setzen und gemeinsam zu betrachten.<sup>103</sup> Das monumentale Historienbild mit Washington am Delaware – das Leutze in mehreren Versionen schuf und das zudem druckgraphisch reproduziert wurde – kann folglich als Kommentar zu den zeitgenössischen Ereignissen gelesen werden.<sup>104</sup> Wie Joachim Haller vermutet, malte Leutze das Washington-Bild sogar „primär für ein deutsches Publikum, um über die Figur des Freiheitskämpfers Washington [...] seine politische Vision eines Deutschlands mit demokratischer Verfassung und bürgerlichen Freiheitsrechten zu vermitteln.“<sup>105</sup> Das soziale und kulturpolitische Wirken des freiheitlich liberal-demokratischen Malers Leutze bestand nicht nur in der Mitgründung des Düsseldorfer Malkastens im Revolutionsjahr 1848. Bereits 1844 hatte er sich im „Verein der Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe“ engagiert, der als Reaktion auf die zunehmende Verarmung unter den Düsseldorfer Künstlern in der Art eines Versicherungsverein organisiert war.<sup>106</sup> Auch in seiner entschiedenen Unterstützung für die Ehrenmitgliedschaft des revolutionären Dichters Ferdinand Freiligrath demonstriert er sein kulturpolitisches Wirken, indem er die geforderte Gleichsetzung von Malerei und Dichtung auch auf dieser Ebene realisiert. Und ebenso beteiligte sich Leutze nachdrücklich am Aufruf des *Malkastens* 1856 zu einer „ersten Versammlung deutscher bildenden Künstler“ in Bingen am Rhein. Das Treffen mit etwa 160 Teilnehmerin aus ganz Deutschland führte zur Gründung der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft“, dem ersten überregionalen Berufsverband für bildende Künstler in Deutschland.<sup>107</sup> Und der Bericht eines Teilnehmers, Friedrich Wilhelm Hackländer, vermag die Freude der Künstler am bunten, kostümierten Auftritt und am Pathos der Schifffahrt einmal mehr eindrücklich vor Augen zu führen:

Der gute alte Vater Rhein, der während seines langen Laufes und vielbewegten Lebens schon eine unendliche Menge von Flaggen und Fahnen aller Art geschaut, sah doch am 2[?]. September einen Wimpel, der ihm, wenn nicht gänzlich fremd, doch gewiß lange nicht mehr zu Gesicht gekommen war – das Künstlerwappen Albrecht Dürers, welches

<sup>103</sup> Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 66.

<sup>104</sup> Ebd., S. 37.

<sup>105</sup> Joachim Haller: Emanuel Leutze – mehr als ein deutsch-amerikanischer Maler, in: Monika Boosen u. a. (Hg.): Emanuel Leutze: Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd 2016), Schwäbisch Gmünd 2016, S. 19–24, S. 20.

<sup>106</sup> Der Verein formierte sich ab 1841 als Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe, Wilhelm von Schadow amtierte bis 1852 als dessen erster Vorsitzender, s. Cordula A. Grewe: Wilhelm Schadow (1788–1862). Monographie und Catalogue Raisonné, Bd. 2, (=Inaugural-Dissertation Freiburg i. Br. 1998, Typoscript), Freiburg i. Br. 1998, Bd. 1, S. 96.

<sup>107</sup> Emanuel Leutze gehörte zum „Düsseldorfer Comité“, das 1856 den Aufruf zur „ersten Versammlung deutscher bildender Künstler“ in Bingen am Rhein lancierte. Das Treffen fand im neu erbauten Badehaus als Versammlungsstätte in Bingen vom 28. bis 30. September 1856 statt. Friedrich Wilhelm Hackländer: Erlebtes. 2. Band (F. W. Hackländer's Werke, 25 Bde.), 1860, Kapitel 5, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/erlebtes-zweiter-band-3875/5> [letzter Zugriff am 11.12.19].

die Künstlergesellschaft „Malkasten“ für heute angenommen, auf dem Hauptmast eines der stattlichen Rheindampfer aufgehisst hatte und unter dessen Schutze eine beträchtliche Menge Künstler den Rhein hinauf fuhren, um in Bingen zu tagen.<sup>108</sup>

Gab es also in kunstästhetischer Hinsicht enge Verbindungen von Malerei und Poesie an der Düsseldorfer Malerschule, die Leutzes Darstellung einer gemeinsame Bootsfahrt von Tizian und Ariost als Emblem einer positiven Allianz der Künste deuten lassen können, so mag uns die enge Vertrautheit von Dichter und Maler in den Booten auf der Lagune vor Venedig auch wie eine Anspielung von Leutze auf das sozialpolitische Zusammenwirken der Künstler – Maler wie Dichter – in den bewegten Zeiten in Deutschland erscheinen. Dabei erscheint der Zusammenhalt verschiedener Künstler, Dichter, Musiker, Maler, verschiedener Generationen, Frauen und Männer in den Booten auf der Lagune wie ein positives und ruhiges Gegenbild zu dem heldischen Washington im stürmischen Eismeer und wirft – als programmatisches Bild der *Malkasten*-Vereinigung – ein positives Licht auf die Gelassenheit, Feierfreude und Verbundenheit der Künstler als Grundlage für das kreative und künstlerische Schaffen (nicht nur) der Düsseldorfer Künstlervereinigung.

Doch weder die idyllische Vision einer Künstlerverbundenheit im Abendlicht, noch der Appell, den Leutze durch sein Washington-Gemälde „an seine deutschen Mitbürger [richtete], auch in hoffnungsloser Situation nicht von den revolutionären Ideen abzulassen und selbst in verzweifelter Lage dafür weiterzukämpfen“<sup>109</sup> schufen Grundlagen, die den Maler in Deutschland hätten halten können. Ausschlaggebend für seinen Aufbruch im Winter 1858/59 waren aber die negativen Reaktionen auf ein weiteres Gemälde. Darin hatte Leutze ein Heldenbild geschaffen, das der deutschen Gesellschaft der damaligen Zeit nicht angemessen erschien: 1857 stellte er in einem monumentalen Gemälde (152 × 214 cm) mit dem Titel *Rückkehr Friedrichs II. von Küstrin* den Moment dar, in dem der Kronprinz und spätere Preußenkönig nach Jahren der Gefangensetzung durch seinen Vater, den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I., an den Hof nach Berlin zurückkehrt.<sup>110</sup> Wenig heldenhaft in den Augen der damaligen Öffentlichkeit kniet Friedrich zu Füßen seiner Mutter und wendet sich demonstrativ von dem militärischen und autoritären Vater ab, der seinen Fluchtversuch mit der Hinrichtung seines Freundes und einer mehrmonatigen Haft in der Festung Küstrin bestraft hatte. Bildwürdig erschien dem Maler die von aufrechtem Willen jenseits blinden Gehorsams und ebenso von starken Gefühlen getragene Haltung des jungen Helden, der als Friedrich der Große in die Geschichte eingehen sollte. Während man das Werk in Deutschland als unpassend für eine bedeutende Persönlichkeit wie Friedrich II. ablehnte, lobte man von amerikanischer Seite immerhin die Pracht der schillernden

---

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> So die Deutung von Joachim Haller (Haller: Leutze – mehr als ein deutsch-amerikanischer Maler [Anm. 105], S. 20).

<sup>110</sup> Groseclose: Leutze (Anm. 1), S. 55 und S. 90, Nr. 77. Das Gemälde, das ohne Auftraggeber entstand, ist verschollen oder zerstört.



Abb. 19: Fotografie von Emanuel Leutzes Gemälde „Rückkehr Friedrichs II. von Küstrin“ von 1857, 20,8 × 29,6 cm, Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum im Prediger

Farben: „[Leutze] has not an equal [as a colorist] on the continent – probably not in the world“; und auch im Londoner *Art Journal* fand die Schönheit von „Leutzes Farbpalette“ besondere Erwähnung.<sup>111</sup> Das Gemälde wurde (im Krieg) zerstört, erhalten ist nur eine durch mehrere Knicke beschädigte Fotografie (Abb. 19) aus dem Nachlass seines Freundes Julius Erhard, die auf der Rückseite in der Handschrift des Malers außer der Signatur den Titel *Friedrichs II. Rückkehr von Küstrin* trägt.<sup>112</sup> Neben diesem Foto schickte Leutze im Oktober 1858 einen Brief an den ebenfalls republikanisch gesinnten Freund, in dem er in eindrücklichen Worten die Gründe für seine Abreise nach Amerika erklärt: „... in Deutschland blühen meine Rosen doch mal nicht. Ich bin zu viel Amerikaner, Republikaner, als dass ich dazu geeignet wäre, für die deutschen Großen zu malen.“ In diesem Zusammenhang kommt er auch auf die Ablehnung seines Gemäldes in Berlin zu sprechen: „Rein menschlich zu sein, ist ihnen nicht genug. Sie wollen nur als Helden, als übermenschlich

<sup>111</sup> Ebd., S. 55.

<sup>112</sup> Boosen (Hg.): Leutze Leben und Werk (Anm. 1), S. 100, Nr. 45. Nach schriftlicher Mitteilung von Monika Boosen (Direktorin des Museums in Schwäbisch Gmünd) vom 17.12.19 vom 17.12.19 sind sowohl der Titel als auch der Name in der Handschrift von Leutze ausgeführt. Das geknickte Foto in delikatem Zustand ist auf einen Karton montiert, so dass die Rückseite nicht digital erfasst werden kann.

dargestellt sein ...“.<sup>113</sup> Ganz offensichtlich reflektierte der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze das Thema des „Heldenbildes“ in weit größerem Ausmaß, als es der Blick ausschließlich auf sein berühmtestes Gemälde mit *George Washington am Delaware* erkennen lassen würde: Seine ‚anderen‘ Helden sollten nicht in Vergessenheit geraten.

<sup>113</sup> „.... und wünschen doch Gegenstände, in welchen sie mehr tierische als göttliche Eigenschaften entfalten. Wenn ich es auch als Weltmensch übers Herz bringen kann, zu schmeicheln, das heißt, nur die schönste Seite zu sehen, so kann ich mich als Historiker doch nie dazu bequemen, Lügen zu verewigen ...“, Leutze im Brief aus Düsseldorf an Julius Erhard, Oktober 1858, transkribiert in: Ernst Kratz (Hg.): Emanuel Leutze 1816–1868. Bildnisse und Zeichnungen (Ausstellungskatalog, Schwäbisch Gmünd), Schwäbisch Gmünd 1968, o. S. Einen Abschiedsgruß schickt Leutze an Erhard im Januar 1859, er erreicht Boston noch im gleichen Monat, s. Haller: Lebenschronologie (Anm. 10), S. 13.

### Abbildungsnachweise

Abb. 1 u. Abb. 19: Schwäbisch Gmünd, Städtisches Museum im Prediger; Abb. 2: in: Wend von Kalnein (Hg.): the Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, (Ausstellungskatalog Düsseldorf/ Bielefeld 1976) Düsseldorf 1976, Kat. Nr. 105; Abb. 3: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; gift of Joe L. & Barbara B. Albritton and Robert H. & Clarice Smith, and Gallery purchase; Abb. 4: Stadtmuseum Düsseldorf B 406, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Abb. 5: in: Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848-1998. Hundertfünfzig Jahre Künstler Verein Malkasten, Düsseldorf 1998, S. 21; Abb. 6: in: Max Tauch: Das Preisbild des Düsseldorfer Malkastens für den Neusser Männergesangverein, in: Neusser Jahrbuch, 1969, S. 112-118., S. 16; Abb. 7: in: Barbara S. Groseclose: Emanuel Leutze, 1816-1868: Freedom Is the Only King, Washington 1975, S. 94, Kat. Nr. 95; Abb. 8: in: Thomas Ludewig: Wein, Weib und Gesang. Das Preisbild von 1854 für den Neusser Männer-Gesangverein und die Künstlerfest des Düsseldorfer Malkastens, in: Novaesum/Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte, 2008, S. 145-162, S. 148; Abb. 9: in: Marco Paoli: Lo specchio del Rinascimento. Novità su Tiziano e Dosso che ritraggono Ariosto, Lucca 2015, Abb. 7, S. IX.; Abb. 10: Online Ressource, Joachim von Sandrart, Deutsche Academie, Nürnberg 1675-1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. von Thomas Kirchner (et al.), 2008-2012, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-593> [letzter Zugriff: 06.03.2019.]; Abb. 11: in: Illustrierte Zeitung (Nr. 1188) 7. April 1866, S. 235, Stich nach Zeichnung von Carl Huth: Tizian und Ariost. Eine Gondelfahrt auf den Lagunen (S. 236); Abb. 12: in: Anna Finocchi (Hg.): Federico Faruffini. Un Pittore tra Romanticismo e Realismo, (Ausstellungskatalog Mailand) Mailand 1989, Kat.-Nr. 52; Abbildungen 13 (S. 14) und 14 (S. 15): in: Sabine Schroyen (Hg.): Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen, (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt. Archivhefte 34), Düsseldorf 2001; Abbildungen 15 (S. 87, Kat.-Nr. 62-2), 17 und 18 (S. 82, Kat. Nr. 54 und 55): in: Bettina Baumgärtel (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, Bd. 2, Düsseldorf 2011; Abb. 16: in: „Über Land und Meer“ (deutsche illustrierte Zeitung, Nr. 48, S. 945) Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10943944-2, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/6689940> (02.01.2020)