



Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte
Band 2

Sabine Morgen

**Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule
nach Amerika im 19. Jahrhundert**

Düsseldorfer Bilder in Amerika
und amerikanische Maler in Düsseldorf

mit Künstlerlexikon
auf CD-ROM

Edition  Ruprecht

Inh. Dr. Reinhilde Ruprecht e.K.

Der Umschlag zeigt *Washington Crossing the Delaware*, 1851, von Emanuel Leutze (1816–1868). Original im Metropolitan Museum of Art, New York.
Foto: Wikimedia Commons.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Edition Ruprecht Inh. Dr. R. Ruprecht e.K. Postfach 17 16, 37007 Göttingen – 2008
www.edition-ruprecht.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urhebergesetzes bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlags. Diese ist auch erforderlich bei einer Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke nach § 52a UrhG.

Dissertation: Freiburg 2001
Satz: Sabine Morgen
Layout: mm interaktiv, Dortmund
Umschlag: klartext GmbH, Göttingen
CD: Dataspect, Heidelberg
Druck: Hubert & Co GmbH & Co KG, Göttingen

ISBN: 978-3-7675-3059-1

Inhalt

Einleitung	17
I 1839–1849: Die amerikanischen Kunstschüler in Düsseldorf	36
1. Wege nach Düsseldorf, Impulse, Ziele und Kontakte	36
2. Formen der Institutionalisierung von Kunsterziehung und Künstlerausbildung in Amerika	40
Die National Academy of Design in New York	43
Das autodidaktische Studium amerikanischer Künstler	45
Öffentliche und private Sammlungen in Amerika	50
3. Studium amerikanischer Maler an der Kunstakademie Düsseldorf	52
Studienverlauf und Lehrinhalte Die Elementarklasse	54
Die Vorbereitungs-klasse	55
Die Malerschule von Carl Ferdinand Sohn	62
Methoden und Auffassung der Porträtmalerei von Carl F. Sohn, Thomas Sully und Emanuel Leutze.....	64
Methoden des Entwurfs von Lessing und Leutze und „der fremde Einfluss“ am Beispiel von Leutzes „Columbus vor dem Konzil von Salamanca“ von 1841	83
Das „verpatzte“ Lehrstück „Columbus in Chains“ von Leutze an der Akademie bei Wilhelm von Schadow	91
Studienergebnisse der amerikanischen Kunstschüler in Düsseldorf und Stellenwert der akademischen Kunsterziehung in Amerika	100
II Zwei Wege zum Erfolg – Die Maler Emanuel G. Leutze und Richard C. Woodville	106
1. Emanuel G. Leutze.....	106
a) „Columbus Before the Queen“ von 1843.....	106
Vergleich mit Lessings „Johann Hus zu Konstanz“ von 1842	108
Zur Frage des Einflusses von Louis Gallaits „L’abdication de Charles-Quint“	114
„Columbus Before the Queen“ von Peter F. Rothermel im Vergleich	123
Umdeutung von Lessings Bildkonzeption in eine amerikanische Auffassung..	125
b) Romantisch-realistisches Handlungspathos einer jungen, tatkräftigen Republik	129
„The Landing of the Norsemen“ von 1845.....	129
Amerikanische Konfliktaktualität in „The Storming of the Teocalli by Cortez and his Troops“ von 1849.....	136
c) Konfessionskämpfe in Szenen aus der englischen Geschichte zur Zeit Cromwells und Maria Stuarts	144
d) Figurenreiche Szenen am englischen Hof	152

e)	Leutes Stellung in der Düsseldorfer Schule um 1849 als ein anerkannter Kolorist und Maler bedeutender historischer Momente	156
	Zusammenfassende Betrachtung	161
2.	Richard C. Woodville	163
a)	Fortbildung bei Düsseldorfer Malern nach dem Akademieberuch.....	165
b)	Antiquarische „Hollandmode“ und Düsseldorfer Romantizismus	168
c)	Amerikanische Szenen.....	177
	Kartenspieler in der Poststube.....	177
	Politik und Kriegsnachrichten.....	182
d)	Woodville – Leutze.....	193
3.	Amerikanische Maler in der Düsseldorfer Künstlergesellschaft der 1840er Jahre	195
	Künstlerleben vor 1848	195
	Die Anfänge des „Malkastens“	198
III	Emanuel Leutze – Eine künstlerische Leitfigur amerikanischer Unabhängigkeit.....	206
1.	Bildgenese und Frage des Auftraggebers	207
2.	Historischer Hintergrund und Beschreibung	214
3.	Akademismus, Realismus, Amerikanismus	217
	Der Düsseldorfer Kontext.....	217
	Der amerikanische Kontext.....	229
4.	Rezeption von „Washington Crossing the Delaware“ in Amerika und Deutschland.....	233
	Ausstellung des Gemäldes von 1851 in New York und Washington.....	233
	Die „Washington-Exhibition“	243
	Ausstellung der Erstfassung von 1850 in Düsseldorf und Berlin	246
5.	Revolutionsthema und Kunst der Revolution.....	249
IV	Düsseldorfer Bilder in Amerika	265
1.	Die „Düsseldorf Gallery“ in New York 1849-1862	265
a)	Das Unternehmen Böker – Zielsetzung und Organisation	266
b)	Die „Düsseldorf Gallery“ im Besitz der Cosmopolitan Art Association	280
c)	Präsentation und Repräsentanz der Düsseldorfer Schule	282
	Präsentation der Düsseldorfer Schule.....	282
	Repräsentanz der Düsseldorfer Schule	288
d)	Rezeption der „Düsseldorf Gallery“ in Amerika.....	295
	Allgemeine Rezeption der „Düsseldorf Gallery“	295
	Kritik im Einzelnen	301
	Akademische Romantik.....	301
	Die frühen „Realisten“	316

	„Hus vor dem Scheiterhaufen“ und das Lessingbild in Amerika	334
	Gesamtbeurteilung der „Düsseldorf Gallery“	347
2.	Düsseldorfer Werke im Crystal Palace und in der Rhenish-Belgian Gallery in New York	357
V	Amerikanische Maler in der Düsseldorfer Künstlergesellschaft: 1849–1860	370
1.	Wege nach Düsseldorf, Impulse, Kontakte und Zielsetzungen	370
a)	Die Rolle der American Art-Union in New York 1849-1851	370
b)	Ruf der „Düsseldorf Gallery“ und der Düsseldorfer Schule	378
c)	Die Anziehungskraft der Düsseldorfer Landschaftsmalerei.....	379
	Landschaftsmaler aus Cincinnati: Worthington Whittredge, Benjamin McConkey und John R. Tait.....	380
	Landschaftsmaler aus Albany und New Bedford: James McDougal Hart und Albert Bierstadt.....	384
	Maler aus Philadelphia: William S. Haseltine, William T. Richards und Alexander Lawrie.....	385
d)	Brennpunkt Emanuel Leutze.....	388
e)	Maler aus Missouri	392
f)	„The Tour of the Rhine“ – Stippvisite amerikanischer Maler in Düsseldorf ..	397
g)	„Schlusslichter“ um 1859/1860	401
h)	Anzahl und Verteilung der amerikanischen Maler in Düsseldorf in den 1850er Jahren	403
i)	Zusammenfassung	408
2.	Das Atelier Leutzes und die kombinatorische Ausbildung amerikanischer Maler	410
	Das Atelier Leutzes	410
	Die kombinatorische Ausbildung amerikanischer Maler an der Akademie, bei Leutze und Düsseldorfer Künstlern.....	418
3.	Die Historien- und Genremalerei.....	429
a)	Episoden aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg.....	429
	Emanuel Leutzes „Washington at Monmouth“ von 1854	429
	William D. Washingtons Ölstudien zu „Marion’s Camp“	444
b)	Aufbruch in die Neue Welt	449
	Emanuel Leutzes Interpretation der „Departure of Columbus from Palos“ ..	449
	Szenen zu Columbus, zur Landung der Pilgerväter in Amerika und zur Andacht der Hugenotten im Werk von Edwin D. White	456
c)	Genrebilder der romantischen Idee.....	465
	Leutzes „Cromwell and Milton“ von 1854/1855	465
	„Licht und Schatten“ und „Unexpected Friends“ von Leutze	470
	John A. Elders „Prison Scene“	475

d)	Höfische Epen.....	477
	Leutzes „The Last Soirée of Charles II. at Whitehall“ und die Frage der Bestimmung von „The Return of Friedrich II. from Küstrin“	477
	„Sir Thomas More Taking Leave of his Daughter, Margaret Roper“ und andere Kostümbilder von John B. Irving.....	485
e)	Der „edle Wilde“	490
	Der „edle Wilde“, dargestellt von Leutze und John A. Elder	490
	Carl Wimars Episoden zur Konfrontation zwischen Euro-Amerikanern und Indianern	495
	Wimars Szenen zur „Entführung von Boones Tochter“	497
	Wimars Darstellungen des „Angriffs auf einen Aussiedlerzug“	508
f)	Die „lustigen Prahmschiffer“ von George C. Bingham im Kontext der Affinität von Bingham's Genremalerei zu Gestaltungsprinzipien der Düsseldorfer Schule	515
g)	Die Kartenspieler von Eastman Johnson und Ludwig Knaus	527
h)	Die novellistische Einzelfigur „The Savoyard Boy“ und Charakterköpfe von Eastman Johnson	537
i)	Die „Hochzeit des Seemanns“ von Richard C. Woodville	543
j)	Gesamtbetrachtung der amerikanischen Figurenmalerei der 1850er Jahre vor dem Hintergrund der deutsch-amerikanischen Kritik....	559
4.	Die amerikanischen „Naturmaler“ und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei	585
	Einführung	585
a)	Andreas Achenbachs Verweigerung der Lehre, die künstlerische Freiheit und Methoden der Landschaftsmalerei	589
b)	Burgenromantik aus amerikanischer Sicht.....	600
	„Fight Below the Battlements“ und andere Burgenmotive von Worthington Whittredge in Relation zur historischen Landschaft von Carl F. Lessing ...	600
	Ansichten von Kallenfels in den Gemälden von Whittredge und Bierstadt ...	610
c)	Die anekdotische Landschaft	613
	Harzlandschaften von Worthington Whittredge und Carl F. Lessing	613
	„The Pilgrims of St. Roch“ von Worthington Whittredge	622
d)	Die Aneignung der Schweizer Bergwelt	627
	Wetterhorn-Darstellungen und andere Gebirgsepen von Bierstadt, Whittredge und Haseltine.....	627
	Panoramaartige Bergseen von Albert Bierstadt.....	637
	Ergebnisse zur Gebirgsmalerei.....	642
e)	Westfälische Landschaften von Whittredge und Bierstadt	646
	Westfälische Landschaften von Whittredge und die Frage der grünen Gefilde	646

	Das heroische Baum-Porträt von Whittredge	653
	„Vertraute“ westfälische Landschaften von Albert Bierstadt.....	658
f)	Capri-Bilder von William S. Haseltine.....	672
g)	Düsseldorfer Realismus in Verbindung mit einer Luft- und Lichtmalerei in Seestücken von Haseltine.....	681
h)	Der „Malerpoet“ James McDougal Hart	686
i)	Das Architekturstück „Licht und Schatten“ von Albert Bierstadt	695
5.	Fazit zur amerikanischen Naturmalerei in Düsseldorf.....	699
6.	Künstlerleben in Düsseldorf mit den amerikanischen Malern in den 1850er Jahren	711
	Kunstpolitik und Ausstellungswesen unter Mitwirkung von Leutze	711
	Künstlerleben der Amerikaner in Düsseldorf und Auflösung der amerikanischen Malerkolonie	722
VI	Das Düsseldorf-Erlebnis im Kontext einer amerikanischen Künstlerkarriere	736
1.	Zur Frage von Einfluss und Affinität der amerikanischen und Düsseldorfer Landschaftsmalerei	736
a)	Idee und Form: Die Perfektion der amerikanischen Natur	739
b)	Gebirgsszenarien von Albert Bierstadt und Werke Düsseldorf-geschulter Amerikaner als Paradigmen für Düsseldorfer Gestaltungsweisen.....	752
	Der Landschaftsraum als ein lineares, geschlossenes System und die vordergrundbetonte Komposition	757
	Bedeutungssteigernde Komposition: Formenvielfalt, Detailrealismus, Betonung des Vordergrundes und schwärmerische Ferne	764
	Transformation der Lessing-Schirmer-Tradition: Felsen und Bäume als Gliederungsmotive, Hauptakteure und Repräsentanten des Naturcharakters.....	772
	Erdfarben, Violett- und Rosatöne in der Ferne und Himmelsgestaltung	777
	Romantische Exaltationen mittels Formen-, Licht-Schatten- und Kalt-Warm- kontrasten.....	784
c)	Adaptation italienischer Küstenbilder auf amerikanische Küstenszenarien und die pathetische Ausgestaltung der Natur mittels der Konsonanz von Naturerscheinungen	793
d)	Felsenporträts, dramatisierte Meeresbrandungen von Haseltine und die Frage des direkten oder indirekten Einflusses der Düsseldorfer Schule auf amerikanische Seestücke	797
e)	Zur Frage des Verhältnisses Düsseldorfer und amerikanischer Landschaftler zur Natur: Die Physiognomie der Innerlichkeit, romantisch-nationalistische Visionen und die literarisch inspirierte romantische Gesinnung.....	805
f)	Resümee und Ausblick.....	826

2.	Die Historien- und Genremalerei	833
a)	Die Sakralisierung der amerikanischen Geschichte	833
	Szenen zum Bürgerkrieg und der Einfluss der Düsseldorfer Schule auf Spätwerke von William D. Washington und George C. Bingham	833
	„Westward Ho!“ und andere Historienbilder von Leutze	841
b)	Romantisch-historistische Kompositionen	847
c)	Das ethnographische und anekdotische Genre	854
	„Negro Life at the South“ von Eastman Johnson	854
	Kinder-, Familien- und Generationenbilder	859
	Holländische Themen in amerikanischer Besetzung und die Affinität zur skandinavischen Genremalerei	864
	Häusliche Andacht	867
	Der agrarische Held	870
	Zusammenfassung	872
VII	Epilog oder „als Düsseldorf Mode war“	877
1.	Reputation und Attraktion der Düsseldorfer Schule	877
2.	Historie, Genre, Figurenmalerei	892
3.	Landschaftsmalerei	922
	Literaturauswahl	942
	Abkürzungsverzeichnis	966
	Personenregister	969
	CD-ROM	
	Künstlerlexikon	
	Abbildungsverweise	
	Quellen / Literatur	
	Lizenz	

Vorwort

Studienaufenthalte in London und Italien gehören seit Benjamin West und John Singleton Copley zur Tradition der amerikanischen Kunstgeschichte. Ein verstärkter Aufbruch amerikanischer Künstler in die Alte Welt war seit den 1840er Jahren zu verspüren. Im Ruf einer hervorragenden Ausbildungsstätte für angehende Künstler aus Europa und Amerika konnte Düsseldorf seine Stellung als führendes Kunstzentrum in Deutschland bis Mitte der 1860er Jahre behaupten. Die Düsseldorfer Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei, die unter den bildenden Künsten den Vorrang behielten, zogen das Interesse der amerikanischen Kunstschüler auf sich und werden im vorliegenden Buch auf ihre Ausstrahlung nach Amerika untersucht. Die zweifache Themenstellung „Düsseldorfer Bilder in Amerika und amerikanische Maler in Düsseldorf 1840-1860“ schafft die Basis für die Beurteilung der übergreifenden Frage bezüglich des Einflusses der Düsseldorfer Malerschule auf die amerikanische Kunst des 19. Jahrhunderts.

Anfänglich war nur die Erforschung der amerikanischen Malerkolonie in Düsseldorf im Zeitraum von 1840 bis 1860 geplant. Die Erweiterung des Themas auf die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika unter Einschluss der Rezeptionsgeschichte der Düsseldorfer Bilder in Amerika hat sich im Zuge der Sichtung des Bildmaterials entwickelt, das naturgemäß vorwiegend aus der späteren Schaffensphase der Künstler stammt. Da über die Düsseldorfer Lehrjahre oft nur Rückschlüsse aus dem Spätwerk gezogen werden können, bot es sich an, den Blick auch auf die Wirkungskraft der Düsseldorfer Schule in der amerikanischen Kunst zu richten, wie sie sich über die Düsseldorf-geschulten Amerikaner und die Düsseldorfer Bilder in Amerika entfaltet haben könnte.

Ein wichtiges Anliegen dieses Buchs ist es, sich im Hinblick auf die Frage der künstlerischen Beziehungen zwischen Düsseldorf und Amerika nicht nur auf jene Maler zu beschränken, die monographisch bearbeitet sind, sondern die günstige Quellenlage zu nutzen und auch gänzlich unerforschte amerikanische Maler, wie James M. Hart oder John B. Irving, detaillierter zu behandeln. In Ermangelung fehlender wissenschaftlicher Vorarbeiten zu verschiedenen Künstlern war es erforderlich, die Arbeit mit einem Künstlerlexikon zu beginnen, in dem es grundlegende Informationen zum künstlerischen Werdegang und Schaffen der amerikanischen Kunstschüler und Künstler zusammenzustellen galt. In vielen Fällen wurden mit den Lexikonbeiträgen nicht nur für dieses Buch zweckdienliche, sondern auch für die weitere Forschung wichtige Informationen, wie Daten zum künstlerischen Werdegang, Dauer des Aufenthalts und Wirken in Düsseldorf, Adressen, Zugehörigkeit zu Künstlervereinen, wie dem „Malkasten“ oder dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, eine Liste von Werken und insbesondere zahlreiche Werkrezensionen bereit gestellt. Dies betrifft auch die bekannteren, bereits monographisch bearbeiteten Künstler wie Emanuel Leutze oder William S. Haseltine, deren Künstlerliven um zahlreiche, aus den deutschen und amerikanischen Quellen gewonne-

nen Informationen und Ausstellungsrezensionen bereichert werden. Aufgrund des Quellenmaterials haben sich auch neue oder erstmalige Datierungen von Werken sowie Korrekturen und Revisionen bisheriger Angaben zu den Personen ergeben. Das Künstlerlexikon bietet zu Künstlern, die in der Arbeit kaum oder nur am Rande Berücksichtigung finden, viele Anhaltspunkte, die die Aussagen über die deutsch-amerikanischen Kunstverbindungen bekräftigen.

Dass die Untersuchung nun endlich zur Veröffentlichung gelangt, ist der guten Zusammenarbeit mit dem Verlag Edition Ruprecht und der Agentur „mm interaktiv“ in Dortmund zu verdanken. Mit dem Verlag Edition Ruprecht fand sich eine Lösung für die Publikation des enormen Umfangs der Untersuchung als auch für die Einbeziehung von Bildmaterial in Form von Querverweisen, die als Weblinks angelegt wurden. Die Printausgabe der Monographie, die aus Platzgründen im Anhang nur eine Literaturliste enthält, wird somit ergänzt durch eine in den Buchdeckel eingelegte CD-ROM, auf der sich das vollständige Verzeichnis der verwendeten Quellen und Literatur, das Künstlerlexikon sowie die Abbildungsverweise befinden. Durch Anklicken der grünen Felder der Startseite der CD-ROM gelangt man auf die entsprechenden Inhalte.

Da das Buch ohne Bildreproduktionen auskommen muss, findet sich im Verzeichnis der Abbildungsverweise auf der CD-ROM (ab Seite 183) eine größere Zahl von Werken, auf deren Nummerierung ein Link gesetzt wurde, der ebenso wie die Links zu den Fußnoten markiert ist und meist direkt auf die Werke im Netz oder die einschlägigen Homepages verweist. Das eBook des Gesamtwerks enthält derartige Links auch im monografischen Teil. Auf Bildreproduktionen im Buch vollständig zu verzichten und mittels aktivierter Links eine Ansicht zu ermöglichen, wurde dadurch begünstigt, dass zahlreiche Museen, insbesondere amerikanische, aber auch einige deutsche Museen und Galerien, Teile ihrer Sammlungen über das Internet zugänglich machen. Besonders hilfreich sind hierbei auch die digitalen Bilddatenbanken, die wiederum von amerikanischen Museen zur Verfügung gestellt werden, in denen die meisten in der Arbeit bildanalytisch vertieften und oftmals in Privatbesitz befindlichen Werke auffindbar sind. Da auf deutscher Seite verhältnismäßig wenige Werke im Internet zugänglich sind, wurden hier auch die Bilddatenbank des Fotoarchivs Marburg, allerdings mit erheblichen qualitativen Einschränkungen, sowie Bildreproduktionen im Rahmen von Publikationen im Netz genutzt. In Ermangelung ausreichenden Bildmaterials, die die Erörterungen im Text nachvollziehbar machen, wurde schließlich auch auf Websites zurückgegriffen, welche dem Zweck der kommerziellen Vervielfältigung von Bildkopien dienen.

Die Abbildungsverweise werden durch Hinweise auf die Abbildung des jeweiligen Werks in der gedruckten Literatur ergänzt, soweit diese vorliegen. Überdies enthält das Verzeichnis der Abbildungsverweise auch Werke, die in der Arbeit analysiert oder zum Vergleich herangezogen werden, die aber ausschließlich als Bildreproduktion in der Literatur nachweisbar sind. Dazu gehören eine Reihe von Werken, die als Paradigmen der Düsseldorfer Malerschule gelten und wiederholt in der einschlä-

gigen Literatur publiziert wurden und daher leicht zugänglich sind. Bei anderen Werken wiederum, etwa von kaum bekannten amerikanischen Malern, lässt es sich kaum vermeiden, die entsprechende Fachliteratur für die Betrachtung des jeweiligen Bildes heranzuziehen. Dies gilt auch für die zahlreichen, in den Anmerkungen erwähnten und dort mit Abbildungsverweisen versehenen Bildbeispiele, die der Übersichtlichkeit halber nicht in das Verzeichnis der Abbildungsverweise aufgenommen wurden. Das Verzeichnis der Abbildungsverweise, das also einerseits die im Internet zugänglichen Fotoreproduktionen, andererseits eine Auswahl von ausschließlich in der Literatur publizierten Werken enthält, dient damit auch einer groben Orientierung über die behandelten Themen und Künstler ebenso wie der durchgeführten Werkvergleiche. Angesichts der Vielzahl der in der Abhandlung und im Künstlerlexikon zu den amerikanischen Malern in Düsseldorf erwähnten Gemälde und Zeichnungen war eine Verifizierung des aktuellen Standorts, vor allem von Werken, die in der älteren Literatur, in Auktionskatalogen oder älteren Inventaren nachgewiesen wurden, im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

Die Konzeption dieses Buchs mit der starken Gewichtung des rezeptionsgeschichtlichen Aspekts und die Informationsfülle des Künstlerlexikons wäre ohne die reiche Quellensammlung des Privatarchivs von Merl M. Moore in Virginia nicht möglich gewesen wäre. Das umfangreiche Material, das die gesamte Schaffensperiode vieler, hier behandelter Künstler abdeckt, enthält formelle Dokumente, wie Reisepassanträge und Schriftwechsel mit der Einwanderungsbehörde und vor allem Werkrezensionen aus amerikanischen Zeitungen, Literatur- und Kunstjournalen. Die Archives of American Art mit Hauptsitz in Detroit, Zweigstellen in New York und Washington, D.C., bieten die einmalige Gelegenheit, an zentraler Stelle über eine Gruppe von Malern zu forschen. So konnten in unterschiedlichen Sammlungsbeständen bislang unveröffentlichte Briefe, Tagebuchauszüge, Ausstellungs- und Auktionsverzeichnisse oder Sammelalben aus den Künstlernachlässen zusammengetragen werden. Das Inventory of American Paintings (IAP) des Smithsonian American Art Museum und das Fotoarchiv der National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, in Washington, D.C., geben einen guten Überblick über das gesamte Schaffen der amerikanischen Künstler und machen auch Werke von unbekanntem Malern, nicht lokalisierte oder in Privatbesitz befindliche Werke im Bild verfügbar. Die Auktionskataloge, etwa von Sotheby Parke Bernet Inc. und Christie, Manson & Woods International Inc. in New York City, waren bei der Suche nach Bildmaterial außerdem hilfreich. Der „Artist's vertical file“, eine Sammlung von unterschiedlichem Text- und Bildmaterial zu Künstlern, wie Zeitschriftenartikel, Fotos aus Auktionskatalogen, Schriftwechsel über Werke der Künstler, etc., über die das Smithsonian American Art Museum und die Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C., die Frick Art Reference Library und das Brooklyn Museum in New York verfügen, erwiesen sich gerade bei der Recherche über die unbekanntem amerikanischen Künstler als sehr nützlich. Die Abteilung der Rare Books and Manuscripts Division in der New York Public Library, hier insbesondere der Biographi-

cal Microfiche Catalogue, und die Thomas J. Watson Library des Metropolitan Museum of Art, lieferten weitere Dokumente in Text und Bild, wie Schriftstücke, Artikel in Kunstzeitschriften, Ausstellungsverzeichnisse und Literatur. Die New York Public Library bewahrt die unvollständig erhaltenen Kataloge zur „Düsseldorf Gallery“ auf, die in Kopie auch im Archiv der Kunstakademie in Düsseldorf eingesehen werden konnten. Die Sammlung von Briefen amerikanischer Künstler mit der American Art-Union in New York von 1848 bis 1851 im Besitz der New-York Historical Society in New York, die Briefwechsel von Henry Lewis in der William L. Clements Library der University of Michigan in Ann Arbor, die Briefe von John A. Elder im Archiv der Duke University, Department of Art, Durham, NC, und die Briefe von Carl Wimar an seine Familie im Archiv der Missouri Historical Society, St. Louis, MO, ergänzen das reichhaltige Quellenmaterial auf amerikanischer Seite um wichtige Informationen zu den hier behandelten Fragen. Die Briefe von Wimar sind in englischer Übersetzung teilweise, die Briefstellen von Lewis, Elder und anderen Künstlern aus der Briefsammlung der New-York Historical Society und der Archives of American Art sind noch nicht veröffentlicht. Der Nachlass von Leutze in der Library of Congress in Washington, D.C., enthält des Weiteren Briefe, ein Fotoalbum von Werken Düsseldorfer Künstler und eine Skizzensammlung von Leutze. Größere Skizzensammlungen von Leutze konnten in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart und im Museum für Natur und Stadtkultur in Schwäbisch Gmünd eingesehen werden. Die Briefe von Leutze an Julius Erhard 1845-1863, die als Transkription im Nachlass von Leutze im Archiv des Stadtmuseums Schwäbisch Gmünd vorliegen, finden sich teilweise bei Groseclose publiziert. Die Schülerlisten und die Akten, die die Kunstakademie, Kunstvereine und Ausstellungen in Düsseldorf betreffen und teils im Hauptstaatsarchiv in Düsseldorf und im Geheimen Staatsarchiv in Berlin aufbewahrt werden, geben wie die Akten zu den Düsseldorfer Künstlervereinen und die Adressbücher im Stadtarchiv Düsseldorf, die Mitgliederverzeichnisse und zeitgenössischen Dokumente zum Vereinswesen des Künstlervereins „Malkasten“ weitere Anhaltspunkte über das Studium und Künstlerleben der amerikanischen Maler in Düsseldorf. Die Briefwechsel von Johann Gottfried Böker an den Düsseldorfer Kunstverein und andere Schriftstücke in der Handschriftensammlung im Stadtarchiv Düsseldorf, die Briefe von Adolf Schroedter an Wilhelm Nerenz und die Akte zu Jacobus Tjarda van Starckenborgh in der Autographensammlung des Heinrich-Heine-Instituts in Düsseldorf, ferner verschiedenes Quellenmaterial im Archiv des Künstlervereins „Malkasten“ förderten weitere Informationen ans Licht. Die Auswertung der Düsseldorfer Lokalzeitungen über den Zeitraum von 1840 bis 1860 und die Einbeziehung von Werkbesprechungen im Kunstblatt und verschiedenen, anderen deutschen Zeitungen wiegen den ungleich stärkeren Quellenfundus in amerikanischen Zeitungen, Literatur- und Kunstjournalen auf amerikanischer Seite nicht auf, schaffen aber eine Basis zur Bearbeitung des Themas aus deutsch-amerikanischer Perspektive.

Der wissenschaftliche Austausch mit Professor William H. Gerdts, der mir seine Privatsammlung in New York zugänglich gemacht hat, mit Nancy Anderson an der National Gallery of Art in Washington, Richard Wattenmaker und Stephen Polcari, Leiter der Archives of American Art in Washington und New York, Elizabeth C. Evans-Iliuesiu in New York und vor allem mit Marie Lois Fink am Smithsonian American Art Museum war in inhaltlicher und methodischer Hinsicht inspirierend. Großer Dank gebührt den Mitarbeitern in den amerikanischen und deutschen Museen, Archiven, Bibliotheken und Bildarchiven für ihre Unterstützung bei der Forschungsarbeit, der Vermittlung von Ansprechpersonen, der Genehmigung und Zustellung von Kopien und Bildmaterial. Entgegenkommende Unterstützung erhielt ich von Cecilia H. Chin und Patricia Lynagh am Smithsonian American Art Museum, Christine Hennessey, die die Inventories of American Painting and Sculpture betreut, Judy Throm in den Archives of American Art, Martha Clevenger und Anne Woodhouse am Missouri Historical Society, Dr. von Looz-Corswarem im Stadtarchiv Düsseldorf, Inge Hermstrüwer am Heinrich-Heine Institut, Dr. Bettina Baumgärtel und Sabine Schroyen (ehemals Archiv des Künstlervereins „Malkasten“), Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf, Dawn Leach an der Kunstakademie Düsseldorf, Walter Dürr am Museum für Natur und Stadtkultur in Schwäbisch Gmünd. Herrn Hans Paffrath in Düsseldorf bin ich für die schnelle Bereitschaft zur Unterstützung meiner Arbeit dankbar. Großer Dank gilt außerdem Michael Fischer, Chief Photographer des Smithsonian American Art Museum, der mir die Anfertigung von Fotografien ermöglicht hat. Dank sei ferner gerichtet an die Mitarbeiter, die mir Skizzen in den graphischen Sammlungen oder die im Depot verborgenen Werke in amerikanischen und deutschen Museen mit größerem Aufwand zur Ansicht bereit gestellt haben. Eigens hervorheben möchte ich Barbara Gallati am Brooklyn Museum, New York, Kevin Avery am Metropolitan Museum of Art in New York, Julie Solc an der Corcoran Gallery of Art, Mark Palombo am Smithsonian American Art Museum in Washington und Margaret Tamulosi an der New-York Historical Society, New York. Für die Zusendung von Reproduktionen danke ich folgenden Museen: Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf, The Walters Art Museum, Baltimore, MD, Museum of Fine Arts und Vose Galleries, Boston, Detroit Institute of Arts, Detroit, MI, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, The Patrick & Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, WI, Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, Historisch Museum in Amsterdam, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Städel Museum, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, und dem Bildarchiv in Köln. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schlink, der mir die Freiheit in der Konzeption und Ausgestaltung des als Dissertation durchgeführten Projekts gelassen und stets Vertrauen in meine Arbeit gesetzt hat. Für die Unterstützung und Begleitung des Projekts danke ich außerdem Dr. Rainer Humbach, Dr. Michael Alberti, Günther Häufele und meiner Familie.

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst danke ich für die Förderung des Forschungsvorhabens in den USA im Rahmen eines Stipendiums. Ebenso gilt mein besonderer Dank für die finanzielle Unterstützung der Publikation der Kunststiftung Paffrath.

Schwäbisch Hall, im August 2008
Sabine Morgen

Einleitung

Das Buch untersucht zunächst die Voraussetzungen der Entstehung einer amerikanischen „Malerkolonie“, bezieht die Prämissen der Künstlerausbildung in Amerika ein und dokumentiert die Lebens-, Arbeits- und Studienbedingungen amerikanischer Künstler in Düsseldorf.¹ Es erforscht schwerpunktmäßig die unterschiedliche Auseinandersetzung der Amerikaner mit den künstlerischen Strömungen im international geprägten Umfeld der Düsseldorfer Schule und gibt im letzten Teil einen Ausblick auf die Nachwirkung des Düsseldorfer Schulguts in den Spätwerken im Bereich der Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei.

Aufgrund der detaillierten, nachsichtigen Einzelanalysen der Werke liefert die Arbeit eine stilanalytische Untersuchung des Œuvres verschiedener amerikanischer Maler, die über die Behandlung der Bildsujets, Bildformen und Kompositionsweisen, den stilistischen Wandel, Brüche und Gegensätzlichkeiten, die maltechnische Auffassung, das Kolorit, die Anlehnung an die ältere und neuere Kunst, nicht nur aus der Düsseldorfer Schule, die Bildintention und die Abgrenzung von bzw. die Unvereinbarkeiten mit den formalen Gestaltungsweisen der Düsseldorfer Schule Aufschluss geben. Die im Einzelnen durchgeführten Studien ergeben in der Gesamtschau einen Eindruck vom Umgang der Amerikaner mit der Diversität der künstlerischen Richtungen innerhalb der Düsseldorfer Schule, ihrer Herkunft aus dem Nazarenertum und der literarisch angeregten, spätrömantischen Berliner Tradition, ihrer Entwicklung zum frühen Realismus mit Ansätzen zum Naturalismus, ihrer eklektizistischen Verarbeitung von Anregungen aus der älteren und neueren italienischen, französischen, niederländischen und englischen Malerei. Oft geben nur Quellen Auskunft über die Vorstudien der Gemälde, wie Zeichnungen, Kartons und Untermalungen, auf die in der Werkgenese hingewiesen wird. Die bildhaften Ausführungen über die Maltechnik und Farbigkeit basieren in vielen Fällen auf unmittelbaren Eindrücken vor den Originalen in amerikanischen und deutschen Museen, Galerien und Ausstellungen ebenso wie der Anschauung der in die Depots verbannten Werke.

Im Zentrum der Analysen steht immer wieder die Frage der noch unzureichend geklärten und wissenschaftlich differenzierten Stilmerkmale der Düsseldorfer Schule. Schon die Zeitgenossen fanden keine klare Definition der stilistischen Charakteristika der Düsseldorfer Schule. Anhand der amerikanischen Künstlergruppe wird der Schulbegriff im Hinblick auf die Resorption von Gestaltungsprinzipien im Werk der Amerikaner und die Bewertung der „Düsseldorfer Schule“ in Amerika

1 Das Defizit einer wissenschaftlichen Studie wurde auch in der Ausstellung von 1996 geltend gemacht: „Über die Lebens- und Arbeitsbedingungen der amerikanischen Künstler und ihr Verhältnis zu ihren deutschen Kollegen steht eine zusammenfassende Studie noch aus.“ Gaechtgens, Thomas W., *Alte und Neue Welt, Deutsch-amerikanische Kunstbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Ausst.-Kat. ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913*, Deutsches Historisches Museum, Berlin, hrsg. von Katharina und Gerhard Bott, München 1996, S. 20.

genauer konturiert. Dabei klingen die Gemeinsamkeiten der Düsseldorfer Figuren- und Landschaftsmalerei hinsichtlich ihrer Gestaltungsprinzipien in den zusammenfassenden Betrachtungen immer wieder an, werden aber nicht gesondert herausgestellt. Die Art und das Ausmaß, in dem die amerikanischen Künstler in Düsseldorf oder durch die Konfrontation mit Düsseldorfer Bildern in den Ausstellungen andernorts, in Europa und Amerika, der Einflussphäre der Düsseldorfer Schule ausgesetzt waren, lässt sich mit Begriffen wie Einfluss, Affinität, Assimilation, Adaptation, Amalgamierung, Transformation oder Amerikanisierung nicht eindeutig bestimmen. Die Entscheidung über Nähe oder Ferne zur Düsseldorfer Schule wie auch zu anderen europäischen Schulen kann im Grunde nur von Künstler zu Künstler, in vielen Fällen oft nur von Werk zu Werk getroffen werden. Neben den „Stil der Schule“ tritt der individuelle Stil eines Künstlers, weshalb die Arbeit auch von der Untersuchung der charakteristischen und unterschiedlichen Wesenszüge in den Werken der amerikanischen Kunstschüler ausgeht und sie schließlich in den übergeordneten Zusammenhang der Schule stellt. Nach Woermann ist die „Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie [...] nicht nur die Geschichte ihrer Lehrer, sie ist fast in höherem Grade eine Geschichte ihrer Schüler. Um diese zu übersehen, ist freilich ein viel längerer Zeitraum erforderlich als ein Jahrzehnt.“²

Durch die doppelte Perspektive der Düsseldorfer Bilder in Amerika und der amerikanischen Maler in Düsseldorf ebenso wie durch den Versuch, die künstlerischen Leistungen der Amerikaner nicht nur auf den Standort Düsseldorf zu begrenzen, sondern in ihrem kunsthistorischen Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule und der amerikanischen Kunst, ferner unter Berücksichtigung anderer, fremder Einflüsse zu betrachten, wird eine verengte Sicht auf die Problematik der Auseinandersetzung der amerikanischen Künstler mit der Düsseldorfer Schule vermieden und die Perspektive auf die Ausstrahlung und späte Nachwirkung der Düsseldorfer Schule in Amerika erweitert. Was die fehlenden Bildüberlieferungen nicht leisten können, soll durch das umfassende Quellenmaterial zu Düsseldorfer und amerikanischen Künstlern ergänzt werden, wie etwa im Falle der Capri-Bilder von Andreas Achenbach aus den 1850er Jahren, die einen engeren Zusammenhang mit den Capri-Bildern von William S. Haseltine vermuten lassen. Das umfangreiche Quellenmaterial, wie Briefe, Memoiren, vor allem aber Ausstellungsrezensionen in Zeitungen und Kunstjournalen, nehmen zu diesem Zweck einen größeren Raum in der vorliegenden Arbeit ein. Die kunstgeschichtlichen Analysen werden nicht nur erschwert durch fehlende Forschungen zu den amerikanischen Künstlern, sondern auch zur Düsseldorfer Schule. So gibt es bislang nur wenige Monographien zu verschiedenen Düsseldorfer Malern. Im Zusammenhang mit der Untersuchung der amerikanischen Künstlergruppe wären aber Abhandlungen zum Werk von Carl

2 Woermann, Karl, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf 1880, S. 20; vgl. zur Problematik des Schulbegriffs auch Sitt, Martina, Stilprinzip oder „trademark“ als Klassenziel? Als die Amerikaner noch in Düsseldorf in die Schule gingen ..., in: Ausst.-Kat. ViceVersa, 1996, S. 73, 81, Anm. 6.

F. Sohn, Carl W. Hübner, Hans F. Gude, Wilhelm Camphausen, Rudolf Jordan, Adolf Schroedter, August Wilhelm Leu, August Weber oder Alexander Michelis hilfreich. Soweit von Relevanz, werden deshalb auch aufschlussreiche Rezensionen zu Werken von Düsseldorfer Malern in die Arbeit aufgenommen. Das ergiebige Quellenmaterial zu den amerikanischen Malern gibt ferner Hinweise auf literarisch überlieferte Werke und konkrete Anhaltspunkte zu Datierungen, so dass bei einigen Werken erstmalige und neue Datierungen vorgenommen werden konnten.

Durch die Einbeziehung zahlreicher Werkrezensionen leistet die vorliegende Untersuchung auch einen Beitrag zur Rezeptions- und Quellengeschichte der Düsseldorfer Malerschule, vor allem aus amerikanischer, aber auch aus deutscher Sicht. Die verstärkte Zuwanderung amerikanischer Maler seit den 1840er Jahren hängt wesentlich damit zusammen, dass in dieser Zeit eine professionelle Kunstkritik in Amerika aufkam, die in Auseinandersetzung mit den Kunstleistungen europäischer Schulen die künstlerisch-technischen Defizite in der amerikanischen Malerei bemängelte und zugleich den Künstlern die Schaffung einer nationalen Kunst abverlangte, ohne jedoch für eine spezifisch amerikanische Kunst konkrete Richtlinien parat zu haben. Aus der Bewertung der Düsseldorfer Schule in Amerika und der Werke amerikanischer Künstler ergeben sich außerdem ästhetische Kriterien, anhand derer die amerikanische Kunsterwartung und ihre Infiltration durch die deutsche bzw. europäische Kunstkritik bestimmt werden kann. Eine Kunstkritik bildete sich in Amerika über die Literatur- und Kunstjournale erst heran, wie „The Knickerbocker“, der von 1835 bis 1865 erschienen war, „The Literary World“ und „The Crayon“, der 1855 gegründet wurde und Anfang der 1860er Jahre zum einflussreichsten Publikationsorgan für amerikanische Kunst und Künstler avancierte. Durch diese Publikationen, die der Veröffentlichung von Literatur, Diskussionen über Ästhetik und Kunstbesprechungen gewidmet waren, entwickelte sich die erste Form der Kunstkritik. Auch Zeitungen, wie die New Yorker Evening Post, The Round Table, die New-York Daily Tribune oder das Daily Evening Transcript, Boston, übernahmen die Funktion der Kunstkritik und enthielten zum Teil ausführliche Rezensionen über Künstler und ihre Werke. Die Medienkritiken vermittelten zwischen Künstler, dem bürgerlichen Kunstkäufer und einem breiten Kunstpublikum.³ Von 1848 bis 1852 übte auch das Bulletin of the American Art-Union des New Yorker Kunstvereins als führende Kunstzeitschrift einen größeren Einfluss auf amerikanische Künstler und Bilderkäufer aus. Zeitgenössische Kataloge zu Kunstausstellungen und kunsthistorische Schriften über die amerikanische Kunst des 19. Jh.s gestatten des Weiteren einen unmittelbaren Einblick in den Kunstbetrieb und die ästhetischen Anforderungen an den amerikanischen Künstler.⁴ Die Rezep-

3 Vgl. auch Hoopes, Donelson, *The Hudson and the Rine – Eine historische Perspektive*, in: *Ausst.-Kat. The Hudson and the Rhine*, 1976, S. 21.

4 Tuckerman, Henry T., *Book of the Artists. American Artist Life, comprising biographical and critical Sketches of American Artists, Preceded by an Historical Account of the Rise & Progress of Art in America* (New York 1867), Reprint New York 1966; Jarves, James Jackson, *The Art-Idea*.

tion der Werke von Düsseldorf-geschulten Amerikanern in der amerikanischen Medienkritik wird auch in Beziehung zum Umgang der Amerikaner mit der Düsseldorfer Kunst gesetzt und durch die eigene Bestimmung und Bewertung von Künstler und Gegenstand in ihrer zeitgeschichtlichen Bedingtheit relativiert.

Die Forschung über die künstlerischen Beziehungen zwischen Düsseldorf und Amerika hat eingesetzt mit der Ausstellung „The Düsseldorf Academy and the Americans“ in Atlanta 1972, die den Grundstein zur Dokumentation amerikanischer Maler in Düsseldorf im Zeitraum von 1840 bis 1860 gelegt hat.⁵ Ihr folgte 1976 die große Ausstellung „The Hudson and the Rhine“, deren Katalog mit Werkvergleichen und Beiträgen über Hintergründe des interkulturellen Austauschs eine essentielle wissenschaftliche Grundlage bildet.⁶ Parallel dazu widmete sich die Ausstellung „Düsseldorf und der Norden“ von 1976 der weitreichenden Wirkung der Düsseldorfer Schule bis nach Skandinavien,⁷ von deren Künstlern wiederum Einflüsse auf die Düsseldorfer Schule und damit auch auf die amerikanische Kunst zurückgewirkt haben. Der Ausstellungskatalog des Danforth Museums 1982 liefert eine weitere Übersicht über die amerikanischen Maler in Düsseldorf von 1840 bis 1865,⁸ gelangt aber über die Ergebnisse der Ausstellung „The Hudson and the Rhine“ kaum hinaus. Die jüngste Ausstellung „ViceVersa, Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913“ in Berlin 1996⁹ zeigte eine parallele Schau von Werken deutscher, nach Amerika ausgewanderter Künstler und amerikanischer Maler in Düsseldorf und München und bezog darin auch Beiträge zur „Düsseldorf Gallery“ in New York mit ein. Das Thema des jeweiligen künstlerischen Umgangs der Amerikaner mit den verschiedenen Richtungen innerhalb der Düsseldorfer und Münchener Schulen wurde hier aber nicht tiefergehend behandelt. Auch wurden die ausgestellten Werke deutscher und amerikanischer Maler

Sculpture, Painting and Architecture in America (New York 1864), Reprint hrsg. von Benjamin Rowland Jr., Cambridge, Massachusetts 1960.

- 5 Ausst.-Kat. The Düsseldorf Academy and the Americans, An exhibition of drawings and watercolors, The High Museum of Art, Atlanta, Georgia 1972.
- 6 Ausst.-Kat. The Hudson and the Rhine, Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, Kunstmuseum Düsseldorf/Kunsthalle Bielefeld, Vorwort und Einleitung von Wend von Kalnein, Katalog von Rolf Andree und Ute Ricke-Immel, Textbeiträge von Donelson Hoopes und Raymond L. Stehle, Düsseldorf 1976.
- 7 Ausst.-Kat. Düsseldorf und der Norden, Kunstmuseum Düsseldorf, hrsg. von Wend von Kalnein, Düsseldorf 1976. Die norwegischen, schwedischen und dänischen Künstler in Düsseldorf fanden in jüngster Zeit ferner Berücksichtigung in kurzen Artikeln in der Ausstellung in Berlin: Vgl. Malmanger, Magne, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre norwegischen Künstler, in: Ausst.-Kat. Wahlverwandtschaft – Skandinavien und Deutschland 1800-1914, Deutsches Historisches Museum, Berlin/Nationalmuseum, Stockholm/Norsk Folkemuseum, Oslo, hrsg. von Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfrid Söderlind, Berlin 1997, S. 305-308; Bengtsson, Eva-Lena, Die Schweden in Düsseldorf, in: A.a.O., S. 313-319; Larsen, Peter Nørgaard, Dänische Künstler in Düsseldorf – Düsseldorf in der dänischen Kunst, in: A.a.O., S. 320-323.
- 8 Ausst.-Kat. American Artists in Düsseldorf: 1840-1865, Danforth Museum of Art, bearb. von Brucia Witthoft, Framingham, MA 1982.
- 9 Ausst.-Kat. ViceVersa, 1996.

nicht in Beziehung zueinander gesetzt oder einer näheren kunsthistorischen Betrachtung unterzogen. Das zur Ausstellung unter dem gleichen Titel von Katharina Bott herausgegebene Künstlerlexikon enthält ein Sammelsurium von unausgewerteten und häufig widerspruchsvollen Informationen zu Biographie und Werk amerikanischer Künstler in Deutschland und deutscher Künstler in Amerika.¹⁰

Die bisherigen Untersuchungen zum Phänomen der amerikanischen Maler in Düsseldorf kreisen meist um allgemeine Rahmenbedingungen und Hintergründe, wie die deutsche Kultur in Amerika, die Emigration deutscher Künstler nach Amerika vor und während 1848, die Reorganisation der Düsseldorfer Akademie unter dem 1826 nach Düsseldorf berufenen Direktor Wilhelm von Schadow, den allgemeinen Ruf der Akademie und ihrer Lehrer oder die führende Stellung von Emanuel G. Leutze in der Düsseldorfer Künstlergesellschaft. Linda Joy Sperling legte 1982 die unveröffentlichte Dissertation „Northern European Links to Nineteenth Century American Landscape Painting: The Study of American Artists in Duesseldorf“ vor,¹¹ die jedoch nicht, wie dem Titel nach zu vermuten, dem Einfluss der Düsseldorfer Landschaftsmalerei bzw. des nordischen Zweigs innerhalb der Düsseldorfer Schule auf die amerikanische Landschaftsmalerei nachgeht, sondern allgemeine Aspekte der kulturellen Bande zwischen Deutschland und Amerika, der Rezeptionsgeschichte der Düsseldorfer Schule bzw. der „Düsseldorf Gallery“ in New York oder das Wirken der Kunstvereine behandelt, so dass über das Verhältnis amerikanischer Künstler zur Düsseldorfer Landschaftsmalerei im engeren Sinne und die deutsch-amerikanische Beziehung in der Landschaftskunst im Grunde nichts Neues ausgesagt wird. Da die Ausbildung in Düsseldorf nur eine kurze Etappe meist am Beginn der Künstlerkarrieren darstellte und kaum Werke aus dieser Zeit überliefert sind, wurden in den amerikanischen Künstlermonographien auf der Basis der Memoiren von Worthington Whittredge,¹² der Biographie von Helen Plowden über ihren Vater William S. Haseltine, die auch gedruckte Briefe des Künstlers enthält,¹³ sowie der Standardliteratur zur Düsseldorfer Malerschule allgemeine Zusammenhänge der Düsseldorfer Schule mit dem Schaffen der Amerikaner hergestellt. Stehle hat in seiner Dissertation über Emanuel G. Leutze grundlegende Fakten und Quellen zu Leben und Werk des Künstlers zusammengetragen und verschiedene Aufsätze zu den Hauptwerken verfasst,¹⁴ lässt aber Fragen des Stils unberücksich-

10 Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913, hrsg. von Katharina und Gerhard Bott, München 1996.

11 Sperling, Lynda Joy, Northern European Links to Nineteenth Century American Landscape Painting: The Study of American Artists in Duesseldorf, unv. Diss., Manuskript, University of California, Santa Barbara, 1985.

12 Baur, John I.H. (Hrsg.), The Autobiography of Worthington Whittredge, in: Brooklyn Museum Journal, New York 1942, S. 5-67.

13 Plowden, Helen Haseltine, William Stanley Haseltine, Sea and Landscape Painter (1835-1900), London 1947.

14 Stehle, Raymond L., The Life and Works of Emanuel Leutze, unv. Diss., Manuskript, 2 Bde., Washington 1972.

tigt. Auch Barbara Groseclose hat in ihrer Dissertation über Leutze und in ihrem Katalogtext zur Ausstellung in Washington von 1975 die Werke Leutzes vor allem auf den historischen Gehalt und weniger auf die künstlerische Form hin befragt.¹⁵ Das Hauptinteresse der Abhandlung von Groseclose liegt in der Frage der „politischen Signifikanz“¹⁶ von Leutzes Geschichtsmalerei, in der die Washington-Thematik ins Zentrum gerückt wird, so dass auch hier die Behandlung von stilistisch-ikonographischen Fragen zu kurz kommt.

Auch andere Monographien über amerikanische Maler, die in Düsseldorf studiert hatten, beschäftigen sich nur am Rande mit der Frage der künstlerischen Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Richtungen in Düsseldorf. Davon auszunehmen ist die Monographie von Anthony Janson über Worthington Whittredge,¹⁷ in dessen Landschaftsmalerei er Formmerkmale bestimmte, die auf die führenden Düsseldorfer Landschaftler Johann W. Schirmer, Andreas Achenbach und Carl F. Lessing zurückweisen. Eine Gegenüberstellung und genauere Analyse der Werke unter dem Gesichtspunkt der Annäherung und Abgrenzung des Amerikaners von den jeweiligen Düsseldorfer Vorbildern hat Janson in seiner Untersuchung des Gesamtœuvres von Whittredge nicht intendiert. Biographien und Ausstellungskataloge liegen bislang nur zu den in Amerika bekannteren Künstlerpersönlichkeiten vor, wie Emanuel Leutze, Albert Bierstadt, Worthington Whittredge, Eastman Johnson, William S. Haseltine, Carl Wimar, Richard C. Woodville oder George C. Bingham. Die Monographien enthalten meist auch Quellendokumentationen, die in der Dissertation von Grubar über Richard C. Woodville ergiebig ist.¹⁸ Besonders zahlreich sind die Aufsätze in amerikanischen Zeitschriften über amerikanische Maler wie Albert Bierstadt oder George C. Bingham. Aber auch die jüngeren Publikationen befassen sich hauptsächlich mit den späteren Werken, beschränken sich zumeist auf allgemein gehaltene Äußerungen über die Frage der Lehrer-Schüler-Verhältnisse, des künstlerischen Umfelds oder des konkreten künstlerischen Einflusses in Düsseldorf und entbehren einer intensiveren, stilanalytischen und koloritgeschichtlichen Auseinandersetzung mit Einzelwerken. Spezifische Aspekte, die auch im Spätwerk mit der Düsseldorfer Schule im Zusammenhang stehen könnten, werden

15 Groseclose, Barbara S., Emanuel Leutze, 1816-1868: A German-American History Painter, Diss. University of Wisconsin 1973; Ausst.-Kat. Emanuel Leutze, 1816-1868: Freedom Is the Only King, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C., bearb. von Barbara S. Groseclose, Washington 1975.

16 Vgl. Chapeaurouge, Donat de, Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XXXI (1977), S. 136 ff.

17 Janson, Anthony F., The Paintings of Worthington Whittredge, Diss. Harvard University, Cambridge Massachusetts 1975; ders., Worthington Whittredge, Cambridge, Massachusetts, 1989.

18 Grubar, Francis S., Richard Caton Woodville: An American Artist, 1825 to 1855, unv. Diss., Manuskript, The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1966. Zwei Jahre nach Beendigung der vorliegenden Dissertation ist die Untersuchung von Justin Wolff über Richard Caton Woodville erschienen, die den Fokus auf eine kultur- und sozialgeschichtliche Betrachtung der Werke richtet. Wolff, Justin, Richard Caton Woodville. American Painter, Artful Dodger, Princeton, New Jersey, 2002.

weitgehend missachtet. Studien zu den Arbeiten der bekannten amerikanischen Künstler finden sich auch in den allgemeinen Abhandlungen über die Düsseldorfer Malerschule.¹⁹ Die meisten Kunstschüler sind noch nicht monographisch bearbeitet. Dies betrifft nicht nur die unbekanntesten Kunstschüler, bei denen sich nach ihrer Rückkehr in Amerika kein künstlerischer Erfolg einstellte, sondern auch seinerzeit geschätzte Maler, wie James M. Hart, den einzigen bei Johann W. Schirmer in der Landschaftsklasse der Düsseldorfer Akademie gemeldeten Schüler, dessen Landschaften den Quellen zufolge noch bis in die 1890er Jahre bei amerikanischen Sammlern sehr gefragt waren.

Deutsche Künstler, die bereits in Düsseldorf eine Ausbildung erfahren haben und vielleicht mehrere Jahre in Düsseldorf künstlerisch tätig waren, bevor sie nach Amerika ausgewandert sind, wie William Hahn oder Herminia Borchard Dassel,²⁰ werden in der vorliegenden Arbeit ausgegrenzt. Die Gruppe der amerikanischen Maler in Düsseldorf ist nicht als eine Malerkolonie im engeren Sinne zu verstehen, sondern als ein fluktuierender sozialer Verband von Künstlern, deren Mitglieder für eine bestimmte Zeit, von wenigen Monaten bis zu mehreren Jahren, in Düsseldorf gewirkt haben. Emanuel Leutze, der sich von 1841 bis zum Ende der eigentlichen Schadow-Schule 1859 in Düsseldorf aufhielt, kommt die Rolle der zentralen Mittlerfigur zu. Durch die engere Anbindung der Amerikaner an Leutze in sozialer und künstlerischer Hinsicht, die auch gemeinsame künstlerische Ziele implizierte, nahm die Gruppe der Amerikaner zeitweise den Charakter einer amerikanischen Malerkolonie in Düsseldorf an, was im Kapitel über das Atelier von Leutze thematisiert wird.²¹

Die Gruppe der amerikanischen Maler in Düsseldorf wird gegliedert in die beiden größeren chronologischen Abschnitte der 1840er und 1850er Jahre, die jeweils durch die Analyse der vielfältigen Faktoren, auf welchem Wege, durch welche Impulse und Kontakte die Amerikaner nach Düsseldorf gelangten und welche Erwartungen sie mit dem Studienaufenthalt in Düsseldorf verbanden, eingeleitet werden.

-
- 19 Kalnein, Wend von, Der Einfluß Düsseldorfs auf die Malerei außerhalb Deutschlands, in: Ausst.-Kat. Die Düsseldorfer Malerschule, Kunstmuseum Düsseldorf/Mathildenhöhe Darmstadt, hrsg. von Wend von Kalnein, Mainz 1979, S. 197-208; Hütt, Wolfgang, Ausstrahlung und Anziehungskraft, in: Ders. Die Düsseldorfer Malerschule, 1819-1869, Leipzig 1984, S. 133-173; Gaechtens, Barbara, Amerikanische Künstler und die Düsseldorfer Malerschule, in: Ausst.-Kat. Bilder aus der Neuen Welt, Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg/Kunsthaus Zürich, hrsg. von Thomas W. Gaechtens, München 1988, S. 70-79.
- 20 Dassel wird in einem kurzen Artikel über die nach Amerika ausgewanderten deutschen Künstler erwähnt. „European Artists in the United States“, in: BAAU, 3 June 1850, S. 45.
- 21 Die Frage, ob Leutze in Düsseldorf eine amerikanische Richtung begründete, wird bei Norcross nicht diskutiert, sondern Leutzes Rolle als Mittlerfigur und die bekannteren amerikanischen Maler in Düsseldorf, wie Whittredge und Wimar, kurz vorgestellt. Norcross, Anne Rosseter, Amerikanische „Malerschulen“ in Deutschland: Der Einfluß von Emanuel Leutze und Frank Duvoneck, in: Ausst.-Kat. ViceVersa, 1996, S. 37-43.

Obwohl die Wahl Düsseldorf in vielen Fällen schon durch den Ruf der Schule sowie die Deutschstämmigkeit der Künstler zu erklären ist, geben Quellen zu den verschiedenen Malern über die allgemeinen und individuellen Beweggründe der Zuwanderung nach Düsseldorf Auskunft. In den 1850er Jahren lässt sich die zahlenmäßig größere Gruppe nach übergeordneten Kriterien, wie der geographischen Provenienz oder dem Ruf Emanuel Leutzes, einteilen.

Die Untersuchung bezieht die Prämissen der Künstlerausbildung in Amerika mit ein, um die in Düsseldorf gewonnenen Aspekte gegenüber der einheimischen, künstlerischen Tradition besser abwägen zu können, denn verschiedene amerikanische Maler brachten vor ihrem Düsseldorfer Aufenthalt bereits akademische Erfahrungen in Amerika oder Europa mit, wie etwa Edwin D. White, der zuvor an der National Academy of Design in New York und an der Académie des Beaux Arts in Paris studiert hatte. Der gute Ruf der Düsseldorfer Schule beruhte auf den Verdiensten des Akademiedirektors Schadow und seiner Schüler, die ihm 1826 aus Berlin nach Düsseldorf gefolgt waren und das Lehrerkollegium der Düsseldorfer Akademie stellten. Die Lehrmethoden Schadows, die sich aus seinem Schaffen und seinen pädagogischen Vorstellungen herleiten und im Reglement der Kunstakademie von 1831 verankert wurden, behielten auch für die Künstler ihre Gültigkeit, die nach der akademischen Ausbildung Schüler in ihren Privatateliers aufnahmen. Obwohl das akademische Kurrikulum in der Literatur häufig dargelegt wurde, sollen die Inhalte des Unterrichts im Zusammenhang mit der Ausbildung der amerikanischen Maler an der Düsseldorfer Akademie im Einzelnen nachvollzogen werden, um eine genauere Vorstellung von der akademischen Qualifikation der einzelnen Amerikaner zu erhalten. Die Frage, auf welche Weise Herkunft und neue Erfahrungen in die Bildwelt der amerikanischen Künstler eingehen, stellt sich insbesondere im Falle von Leutze, der seine Vorprägung in Amerika als ein angesehener Porträtmaler nutzte, um sich von der strikten Düsseldorfer Systematik zu distanzieren und zu einer rascheren Arbeitsweise und einem verfeinerten Kolorit zu gelangen.

Unter Berufung auf die ältere Kunsthistoriographie zur Düsseldorfer Malerschule von Müller von Königswinter,²² Rudolf Wiegmann,²³ Moritz Blanckartz,²⁴ Bernd Lasch,²⁵ Friedrich Schaarschmidt²⁶ und Wolfgang Hütt²⁷ führt Andreas Wartmann in seiner Dissertation über die Bildnismalerei der Düsseldorfer Schule die neuartige

22 Müller von Königswinter, Wolfgang, *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren*, Kunstgeschichtliche Briefe, Leipzig 1854.

23 Wiegmann, Rudolf, *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*, Düsseldorf 1856, S. 242.

24 Blanckartz, Moritz, *Düsseldorfer Künstler, Nekrologe aus den letzten 10 Jahren*, Stuttgart 1877, S. 28.

25 Lasch, Bernd, *Emanuel Leutze als Bildnismaler*, in: Pempelfort. Sammlung Kleiner Düsseldorfer Kunstschriften, Düsseldorf 1927, Heft 20, S. 5 f.

26 Schaarschmidt, Friedrich von, *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst*, insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902, S. 117.

27 Hütt, Wolfgang, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869* (1. Aufl. 1964), Leipzig 1984, S. 89 f.

Porträtkunst von Emanuel Leutze, etwa im Bildnis seiner Ehefrau „Juliane Lottner“ von 1846, im Hinblick auf Gehalt, Form und Kolorit auf den Zeitstil der durch die Münchener Schule und die zeitgenössischen belgischen Künstler vermittelten französischen Malerei zurück.²⁸ Die amerikanische Vorprägung von Leutze als ein angesehenen Porträtmaler wird dabei außer Acht gelassen. Auch wenn die Beziehungen der Porträtmalerei von Leutze seit den 1840er Jahren zu einer malerisch-realistischen Gegenwartskunst niederländischer und französischer Anregung näher liegen,²⁹ so fußt die Bildnismalerei von Leutze doch in der englisch-amerikanischen Bildnistradition, in der neben der klassizistischen Auffassung auch eine spontanere Entwurfstechnik und schnelle, pastose Malweise gepflegt wurde. Da die offizielle, idealisierende Porträtmalerei von Carl F. Sohn, dem eine stilbildende Schlüssel-funktion in der Düsseldorfer Schule zukommt, aufgrund der gemeinsamen künstlerischen Ausgangsbasis stilistisch-ikonographische Parallelen mit der Figurenauffassung der Düsseldorfer Historienmalerei aufweist,³⁰ sollen die Methoden der Porträtmalerei von Carl F. Sohn, in dessen Lehre sich die meisten Amerikaner begeben haben, den Methoden von Thomas Sully, der neben Gilbert Stuart einen größeren Einfluss auf die amerikanischen Künstler ausgeübt hatte, vergleichend gegenübergestellt werden. Der Vergleich der jeweiligen Entwurf- und Maltechnik bei der Herstellung eines Bildnisses, die von Sully selbst und einem Schüler von Sohn aufgezichnet wurden, vermittelt Einsichten in die unterschiedliche oder gemeinsame Kunstauffassung in der Figurenmalerei, die Vorbilder, das Verhältnis von Entwurf und Ausführung, Linie und Form, Zeichnung und Farbe, Farbbehandlung und Lichteffekten. Vor dem Hintergrund der englisch-amerikanischen Maltradition, in der Leutze und die meisten amerikanischen Kunstschüler vorgeprägt waren, wird am Beispiel des Bildnisses der Juliane Lottner von Leutze die Gebundenheit an bzw. Loslösung von den akademisch aufgefassten Porträts der Schadow-Schule im Hinblick auf die Form- und Farbgebung diskutiert. Die Porträtmalerei findet ansonsten in der Arbeit nur eine marginale Berücksichtigung, was weniger durch ihre traditionell untergeordnete Stellung in der Gattungshierarchie begründet ist, sondern dadurch, dass die schönsten Porträts von Leutze bei Groseclose³¹ und in den Abhandlungen zur Düsseldorfer Malerschule, etwa dem Standardkatalog zur Düsseldorfer Malerschule von Irene Markowitz,³² bereits gewürdigt wurden, von den übrigen Kunstschülern nur eine geringe Anzahl von Bildnissen aus Düsseldorfer Zeit überliefert sind, und weil schließlich die Porträtmalerei und ihre Einordnung in die

28 Wartmann, Andreas, Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826-1867) (Uni Press Hochschulschriften Bd. 80), Diss. Münster 1996, S. 115 ff.

29 Müller von Königswinter, 1854, S. 148.

30 Wartmann, 1996, S. 67.

31 Vgl. Ausst.-Kat. Emanuel Leutze, 1975, S. 26 f., 47 ff.; Groseclose, Barbara S., Emanuel Leutze, portraitist, in: The Magazine Antiques, November 1975, S. 986-991.

32 Markowitz, Irene, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd. 2, Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1969, S. 211.

amerikanische Kunst eigene Probleme stellt, die hier nicht weiterführend verfolgt werden können.

Ungeklärt ist in der Leutze-Forschung die Frage der von Zeitgenossen konstatierten, flüchtigeren Methode von Entwurf, Ausführung und Kolorit, die ebenso wie der Ertrag aus der Lehre bei Lessing bislang noch nicht systematisch untersucht wurden. Auf der Basis der von Leuschner aufgezeigten Verfahrensweise der Gemäldeherstellung von Lessing,³³ der mit der Düsseldorfer Schultradition teilweise freier umging, sollen Überlegungen zu Leutzes Methoden der Bildgenese angestellt werden. In der Farbigkeit scheint sich Leutze schon in seinem ersten, verschollenen Historienbild „Columbus Before the Council of Salamanca“, das er 1841 im Atelier von Lessing ausführte, einem verfeinerten Kolorit angenähert zu haben. Es ist bislang sowohl in der Leutze-Forschung als auch in der Aufarbeitung der Düsseldorfer Schule nicht bekannt, dass Leutze mit diesem frühen Historienbild laut Quellaussage das Düsseldorfer Kolorit allmählich verändert haben soll.³⁴ Im zweiten Columbus-Bild, das Leutze 1842 in der Ersten Klasse bei Schadow ausführte, fiel Leutze wieder in die alte Schulmanier, um im dritten Gemälde „Columbus Before the Queen“ von 1843 vermutlich an sein erstes erfolgreiches Columbus-Bild anzuknüpfen. In diesem Gemälde scheint sowohl der Einfluss von Lessings Darstellung „Johann Hus zu Konstanz“ von 1842 als auch das Vorbild des zeitgleich in Deutschland verschiedenerorts ausgestellten Gemäldes „L'Abdication de Charles-Quint“ von Louis Gallait wirksam geworden zu sein. Der Einfluss der belgischen Malerei auf die Kunst von Leutze und dessen Vermittlung einer „belgischen Auffassung“ an die Düsseldorfer Schule wurden in der Literatur oft allgemein thematisiert, aber nicht an den Werken von Leutze oder anderer Düsseldorfer Maler näher überprüft. Da überdies noch keine koloritgeschichtliche Untersuchung zur Düsseldorfer Schule vorliegt,³⁵ soll unter Zugrundelegung von Auszügen aus einem Vorlesungszyklus über das Kolorit in der „belgischen Malerei“, den Rudolph Margggraff in München im Januar 1844 gehalten hatte und der in mehreren Ausgaben im Berliner Kunstblatt 1844 erschienen war, die Annäherung und Abgrenzung von Leutzes Malerei an das belgische Vorbild einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Darüber hinaus werden auch andere formale Aspekte des Gemäldes „Columbus Before the Queen“ behandelt und mit Lessings und Gallaits Kompositionen sowie der Düsseldorfer Historienmalerei im Allgemeinen in Beziehung gesetzt. Der Vergleich mit einem analogen, zeitgleich entstandenen Bildthema von Peter F. Rothermel in Philadelphia macht die Unterschiede der Düsseldorfer und der

33 Leuschner, Vera, Carl Friedrich Lessing 1808-1880, Die Handzeichnungen (Dissertationen zur Kunstgeschichte 14/1), 2 Bde., Köln/Wien 1982.

34 Wartmann nimmt an, dass erst gegen Ende der 1840er Jahre entscheidende Impulse von Emanuel Leutze ausgegangen seien. Wartmann, 1996, S. 144.

35 Auf dieses Problem hat bereits Grewe aufmerksam gemacht. Grewe, Cordula A., Wilhelm von Schadow (1788-1862), Monographie und Catalogue Raisonné, unv. Diss. Universität Freiburg, Manuskript, 2 Bde., 1997, Bd. 1, S. 130 f., Anm. 15.

amerikanischen Historienmalerei einerseits und die gemeinsame Zielsetzung der beiden deutsch-amerikanischen Historienmaler Leutze und Rothermel andererseits deutlich. Stilistische Schwankungen in Kauf nehmend und um eine eigenständige amerikanische Kunst innerhalb der Düsseldorfer Schule bemüht, experimentierte Leutze in den 1840er Jahren mit verschiedenen Einflüssen aus der Düsseldorfer und Münchener Schule, der belgischen, niederländischen und älteren italienischen Malerei. Die Vorstellung und genauere Analyse einzelner Historienbilder in Verbindung mit ihrer Rezeption in der deutschen und amerikanischen Kritik geben Aufschluss über die Besonderheit des künstlerischen Ausdrucks bzw. „Temperaments“³⁶ von Leutze, mit besonderer Berücksichtigung des für Düsseldorfer Verhältnisse ungewöhnlichen Kolorits und der teilweise eigentümlichen Formgebung. Da einige Werke nur als s/w-Fotografie vorliegen, ergänzen Zeitungsberichte und Werkrezensionen die Bedeutung Leutzes als einer der koloristisch fortschrittlichsten Maler der Düsseldorfer Schule. Die Frage des Einflusses von Leutze auf die Düsseldorfer Schule, der schon seit dem ersten großen Historienbild „Columbus Before the Council of Salamanca“ von 1841 einsetzte und bislang noch nicht erforscht wurde, wird in der Arbeit häufig berührt und durch zeitgenössische Quellen über die Stellung von Leutze in der Düsseldorfer Schule untermauert, aber nicht näher untersucht, da sie vom Thema der amerikanischen Künstler in Düsseldorf und der Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika wegführen würde.

Neben Emanuel Leutze hatte sich in den 1840er Jahren in Düsseldorf auch Richard C. Woodville aus Baltimore, MD, etabliert. Beide Maler haben sich über die Düsseldorfer Ausbildung in Kürze ein beachtliches Ansehen in Amerika erworben. Bei der Beschäftigung mit Woodvilles Œuvre, das wegen des frühen Todes 1855 fast ausschließlich an die Düsseldorfer Schule gebunden ist, rückt die Frage nach der Relation des Einflusses der Düsseldorfer Schule und ihrer Vermittlung niederländischer und englischer Vorbilder und der direkten Auseinandersetzung des **A-merikaners** mit den älteren und neueren holländischen Meistern in den Vordergrund. In Anbetracht einer fehlenden Untersuchung über die Beziehung der Düsseldorfer Schule zur zeitgenössischen holländischen und belgischen Malerei beinhaltet das Kapitel über Woodville, abgesehen von der Bestimmung der Sujets, Stil-kriterien und des Düsseldorfer Einflusses, auch Ansätze zur Erforschung der „Hollandmode“ in der Düsseldorfer Schule.

Der Charakter der Düsseldorfer Künstlergesellschaft ist hinsichtlich der Kunstvereins- und Künstlervereinsgründungen, der Künstlerfeste sowie des gesellschaftspolitischen Engagements der Maler im Rheinland in der Zeit der 1848er Revolution in Monographien und Ausstellungskatalogen zur Düsseldorfer Malerschule hinreichend bekannt. Auch die wichtige Rolle von Emanuel Leutze im Hinblick auf den

36 Wölfflin definiert den Individualstil als Ausdruck des persönlichen Temperaments eines Künstlers, der sich vom Stil einer Schule oder eines Landes abhebt. Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel 1991 (18. Aufl.; 1. Aufl. München 1915), S. 14 f.

Zusammenschluss der Düsseldorfer Künstlergesellschaft im „Malkasten“ 1848, auf den der nationale Einigungsgedanke projiziert wurde, ist vielfach dargelegt worden. Von den amerikanischen Malern, die sich zwischen 1840 und 1850 in Düsseldorf aufhielten, ist die gesellschaftliche Stellung von Leutze im Düsseldorfer Künstlerkreis am besten dokumentiert und soll in der Darstellung des Künstlerlebens in Düsseldorf um weitere Quellenberichte ergänzt werden. Fehlende Quellen erlauben nur eingeschränkte Aussagen über die Integration der übrigen amerikanischen Maler in die Düsseldorfer Künstlergesellschaft, deren Wirken in den beiden chronologisch gegliederten Themenkomplexen jeweils am Ende geschildert wird.

Leutes „Washington Crossing the Delaware“ von 1851 gilt als das bekannteste Aushängeschild der Verbindung zwischen Düsseldorf und Amerika. Groseclose stellt das Werk in den Zusammenhang der politischen Ereignisse in Deutschland von 1848. Sie stützt die politische Ausdeutung des Bildes mit dem sozialen Engagement von Leutze und ordnet das Gemälde in den von Wolfgang Hütt definierten liberal-demokratischen Realismus innerhalb der Düsseldorfer Schule ein.³⁷ Die Ausstellung von 1975 in Washington mit dem bedeutungsvollen Titel „Freedom Is the Only King“ hat das Verständnis der Washington-Thematik von Emanuel Leutze wesentlich geprägt. Die einseitige Sichtweise von „Washingtons Überfahrt“ als einem Gemälde der Revolution von 1848 soll durch die stärkere Einbindung des Gegenstandes in die nationalistischen Bestrebungen des 19. Jh.s relativiert werden. Der amerikanische Nationalismus hat die Entwicklung einer künstlerisch-nationalen Eigenart wesentlich beeinflusst, infolgedessen Kunstwerke als nationale Geschichtsbilder funktionalisiert bzw. stilisiert wurden. Auf der Basis neuer Schriftquellen zur Bildgenese von „Washington Crossing the Delaware“ werden zugleich Anhaltspunkte für eine mögliche amerikanische Bestimmung des Werkes geliefert, die auch durch die werkimmanente Analyse und kunsthistorische Einordnung in den Zusammenhang der Düsseldorfer Schule einerseits, der amerikanischen Kunst andererseits sowie die Rezeption der Erst- und Zweitfassung auf den Ausstellungen in Berlin, New York und Washington gestützt wird.

Die parallel zur amerikanischen „Malerkolonie“ in Düsseldorf durchgeführte Untersuchung der Rezeption Düsseldorfer Bilder in der „Düsseldorf Gallery“ 1849-1862 und der Weltausstellung im Crystal Palace 1853 in New York erhellt nicht nur den Zusammenhang des Erscheinens amerikanischer Künstler in Düsseldorf, sondern macht auch das ambivalente Verhältnis von Zustimmung und Ablehnung der amerikanischen Kritik gegenüber der Düsseldorfer Schule transparenter. Die Bewertung der Vorzüge und Nachteile aus der Sicht zeitgenössischer Kunstjournalisten liefert damit auch Anhaltspunkte im Hinblick auf die Frage der amerikanischen Kunsterwartung. Die Berührung mit den europäischen Schulen durch die Aus-

37 Ausst.-Kat. Emanuel Leutze, 1975, S. 29-43. Hütt deutet die realistischen Tendenzen als Ausdruck einer liberal-demokratischen Oppositionsbewegung der freien Düsseldorfer Künstlerschaft gegen die von der Akademie vertretene konservative Ideologie und idealisierte Kunstauffassung. Hütt, 1984, S. 58 ff.

stellung ihrer Werke in Amerika führte gerade im Zusammenhang mit der „Düsseldorf Gallery“ zu einer erneuten Auseinandersetzung mit den Methoden der Malerei, den Prämissen der Künftlerausbildung und der Zielrichtung der amerikanischen Malerei, die sich die Schaffung einer nationalen Kunst zum Ziel gesetzt hatte.

Der kurze Aufsatz von Stehle widmet sich der Entstehungsgeschichte der „Düsseldorf Gallery“,³⁸ während Gerdts³⁹ in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung in Berlin 1996 Hintergründe zu Kunst und Kommerz liefert und wie Leach⁴⁰ in ihrem Artikel über die „Düsseldorf Gallery“ die wichtigsten Exponate von Düsseldorfer Malern in der ständigen Ausstellung sowie den ersten Besitzer der „Düsseldorf Gallery“, John G. Böker, vorstellt. Auf breiter Quellengrundlage liefern die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit zunächst neue Informationen zur Geschichte der „Düsseldorf Gallery“, zum Besitzerwechsel, zur Auflösung der permanenten Ausstellung und insbesondere zu den unternehmerischen Hintergründen und marktstrategischen Zielsetzungen John G. Bökers, der rheinischer Herkunft war und sich mit größerem Einsatz für die Interessen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Amerika engagierte. In den bisherigen Aufsätzen wurden die Provenienz und Datierung der Werke in der New Yorker und Bostoner Ausstellung, die in den zeitgenössischen Katalogen ohne Datierung aufgeführt werden, nicht recherchiert und die Rezeption der Düsseldorfer Bilder in Amerika, etwa von Carl F. Lessing, nicht in Beziehung zur deutschen Kunstkritik gestellt.⁴¹ Deshalb werden mithilfe der Liste von Werken in der Schrift von Wiegmann über die Düsseldorfer Kunstakademie und zahlreicher zeitgenössischer Zeitungsmeldungen in Düsseldorfer Lokalblättern die in der „Düsseldorf Gallery“ vertretenen Künstler und ihre Werke zunächst nach Gattung und künstlerischer Ausrichtung gesondert vorgestellt und näher bestimmt, etwa im Hinblick auf die Variation oder Wiederholung älterer Themen. Die amerikanische Rezeption der „Düsseldorf Gallery“ im Allgemeinen und ihrer einzelnen Werke im Besonderen nehmen einen breiteren Raum in der Untersuchung ein. Zu diesem Zweck wurden die lückenhaft überlieferten Ausstellungskataloge und andere zeitgenössische Rezensionen in Tageszeitungen, Literatur- und Kunstjournalen ausgewertet. Lessings Aufsehen erregendem Gemälde „Hus vor dem Scheiterhaufen“ von 1850 widmet sich eine detailliertere Analyse der intensiven Beschäftigung amerikanischer Kommentatoren mit dem Bild, weil

38 Stehle, Raymond L., The Düsseldorf Gallery of New York, in: The New York Historical Society Quarterly, 58 (October 1974), S. 305-314; der Artikel erscheint ins Deutsche übersetzt in: Ausst.-Kat. The Hudson and the Rhine, 1976, S. 26-28.

39 Gerdts, William H., Die „Düsseldorf Gallery“ „Die Düsseldorfer Gemäldesammlung bildete eine Ära der amerikanischen Kunst.“, in: Ausst.-Kat. ViceVersa, 1996, S. 44-61.

40 Leach, Dawn M., Die „Düsseldorf Gallery“ „Aktivitäten in Deutschland“, in: A.a.O., S. 62-72.

41 Dies gilt auch für den Aufsatz über „Lessing in Amerika“ von William H. Gerdts, der in Anlehnung an seinen Artikel von 1996 das Phänomen der „Düsseldorf Gallery“ allein aus amerikanischer Perspektive beleuchtet. Vgl. Gerdts, Lessing in Amerika, in: Ausst.-Kat. Carl Friedrich Lessing, Romantiker und Rebell, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, hrsg. von Martina Sitt, Bremen 2000, S. 145-153.

ihre Stellungnahmen die konfliktreiche Auseinandersetzung der älteren deutschen Kunstkritik mit dem Wandel der Historienmalerei zum historischen Genre Anfang der 1840er Jahre widerspiegeln. Zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts werden kritische Ansichten zeitgenössischer deutscher Kritiker, wie Heinrich Püttmann,⁴² und Ergebnisse der Untersuchung zur Kunstkritik im Vormärz von Elke Radziewsky herangezogen.⁴³ Die Ausstellung Düsseldorfer Werke im Crystal Palace von 1853 ist bislang unerforscht und soll mittels verschiedener Quellen kurz vorgestellt und um weitere Aspekte des Kunsthandels von Düsseldorfer Bildern in Amerika ergänzt werden. Der umfangreiche Themenkomplex zur zahlenmäßig größeren Gruppe der amerikanischen Maler in Düsseldorf der 1850er Jahre behandelt die Gesichtspunkte, die die Attraktivität Düsseldorfs um die Jahrhundertmitte, die Frage des kombinatorischen Studiums an der Akademie, in der Lehre bei Leutze und anderen Privatlehrern, die unterschiedliche Auseinandersetzung der Historien-, Genre- und Landschaftsmaler mit den künstlerischen Richtungen und Vorbildern in der Düsseldorfer Malerschule betreffen. In Einzelanalysen, die nach Gattung, Sujets und Künstlern geordnet sind, werden die Werke im Hinblick auf die Darstellungsformen, Verarbeitung von traditionellen Bildmustern, unterschiedliche Auffassungen, die den einzelnen Werken zugrunde liegen, Anregungen seitens Düsseldorfer oder anderer Künstler, Resorption des allgemeinen Düsseldorfer Schulguts und schließlich Stilmerkmale, die mit der amerikanischen Tradition in Verbindung stehen könnten, einer systematischen Analyse unterzogen. Aufgrund der spärlichen Bildüberlieferung muss hierbei auch auf Spätwerke zurückgegriffen werden. Nicht immer sind die Einflüsse konkret greifbar, sondern können oft nur allgemein bestimmt werden.

Im Kapitel „Das Düsseldorf-Erlebnis im Kontext einer amerikanischen Künstlerkarriere“ steht die Frage im Vordergrund, inwieweit die amerikanischen Künstler nach ihrem Weggang aus Düsseldorf in Thema, Bildauffassung und Technik der Düsseldorfer Schultradition verbunden bleiben und die stilistischen Charakteristika der eigenen amerikanischen Tradition unverändert haben. Da für einige renommierte, amerikanische Maler Düsseldorf nur eine kurze Periode im Rahmen einer europäischen Ausbildung darstellte, sind die Werke häufig als Reflexionen verschiedener Einflüsse in der Verschmelzung mit dem Anliegen einer amerikanischen Kunst anzusehen. Daraus resultiert die für die Forschung schwierige Aufgabe, die jeweiligen Einflüsse in den Werken herauszufiltern, da sie nicht immer aus dem Einflussbereich einer Schule bzw. der Vermittlung durch einen Lehrer stammen, sondern durch eigene Anschauung und das übliche Kopieren von be-

42 Püttmann, Heinrich, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839.

43 Radziewsky, Elke von, Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer, Bd. 36), Diss. Bochum 1983.