



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

**„Indianer“ in klassisch-antikem Stil.  
Die Skulpturen des *Indianischen Museums* von Ferdinand  
Pettrich aus Dresden**

Editierte Arbeit  
zur Erlangung des Grades eines Master of Arts  
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät,  
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt bei Prof. Dr. Henry Keazor (Erstgutachter)  
und Prof. Dr. Monica Juneja (Zweitgutachterin)

von Margarita Tellenbach  
März 2018

(editiert im Mai 2019)

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-63433

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2019/6343>

DOI: 10.11588/artdok.00006343

# Inhaltsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| <b>Zur Terminologie: Der Begriff „Indianer“</b>  | 1  |
| <b>Einleitung</b>  | 1  |
| Forschungsstand  | 4  |
| Arbeitsweise   | 6  |
| <b>1. Zur Entstehung des Werkkorpus</b>  | 7  |
| 1.1 Pettrichs Ausbildung in Dresden und Fortsetzung in Rom   | 7  |
| 1.2 Pettrich in den USA  | 10 |
| 1.2.1 Die Begegnung mit den Native Americans: Die Verhandlungen von 1837 und ihr geschichtlicher Hintergrund       | 13 |
| 1.3 Brasilien und die Ausarbeitung des <i>Indianischen Museums</i>   | 17 |
| 1.4 Rückkehr nach Europa und Schenkung an Papst Pius IX.   | 19 |
| <b>2. Das <i>Indianische Museum</i></b>  | 20 |
| 2.1 Übersicht über den Werkkorpus  | 20 |
| 2.1.1 Büsten   | 21 |
| 2.1.2 Bozzetti   | 25 |
| 2.1.3 Reliefs  | 28 |
| 2.1.4 Statuen  | 32 |
| 2.2 Beispiele für Darstellungen außereuropäischer Menschen im 17. und 18. Jahrhundert im Medium der Skulptur       | 35 |
| 2.3 Ausgewählte Werke des <i>Indianischen Museums</i> im Vergleich   | 38 |
| 2.3.1 Pettrichs Rezeption der Antike und Renaissance   | 38 |
| 2.3.2 Der „(Un-)Edle Wilde“ in den Werken zeitgenössischer Künstler als Gegenbild zu Pettrichs Indianischem Museum | 45 |

|   |           |
|---|-----------|
| 2.3.3 Die Skulpturen von Thomas Crawford als Vergleichspaar für Pettrichs Statuen | 50        |
| <b>3. Zur Bezeichnung des <i>Indianischen Museums</i></b>                         | <b>52</b> |
| <b>Fazit</b>  | <b>54</b> |
| Literaturverzeichnis  | 58        |
| Primärquellen   |           |

## **Zur Terminologie: Der Begriff „Indianer“**

Der im Titel verwendeten Begriff des „Indianers“ subsumiert als fiktiver Oberbegriff der Kolonisatoren sämtliche Bewohner Nord- und Südamerikas.<sup>1</sup> Im Zuge der Abgrenzung der Euro-Amerikaner und in der Beschreibung des kollektiven „Andersseins“ bezeichnete man den Ureinwohner als „Indianer“ und umging die Unterscheidung zwischen den unterschiedlichen ethnischen Gruppen, obgleich die unterschiedlichen Kulturen wahrgenommen wurden. Dem Katalog von 2013 folgend werden in der vorliegenden Arbeit die Begriffe Native Americans, Ureinwohner und Indigene verwendet, im Fall der europäischen und euro-amerikanischen Vorstellung der Begriff des „Indianers“, der Einfachheit halber ohne Anführungszeichen.

## **Einleitung**

Im Augenblick der „Entdeckung“ des amerikanischen Doppelkontinents im Jahr 1492 stieß die Alte Welt Europas mit der Neuen Welt Amerikas zusammen, mit der es bis zu diesem Zeitpunkt keinen kulturellen Austausch gegeben hatte. In Europa, wo das „Fremde“ seit der Antike Thema der Auseinandersetzung war, setzte nun eine intensive und medial vielfältige Auseinandersetzung mit den Indigenen ein.<sup>2</sup> Erste künstlerische Visualisierungen entstanden im Kontext der spanischen Chroniken, im Laufe der Zeit entwickelte sich daraus eine eigene, neue Bildtradition heraus.<sup>3</sup> Den Europäern kam in der Malereien, in Zeichnungen und Illustrationen stets eine überlegene Rolle zu, während die Indigenen in den Bildkonzepten, mittels Ikonografie sowie Parametern für Hierarchisierung und Typisierung, als „Exoten“ dargestellt wurden.<sup>4</sup> Im Kontext

---

<sup>1</sup> Siehe Daum 2009, S. 67, Berkhofer 1988, S. 527.

<sup>2</sup> Antike literarische Beispiele stellen die Verklärungen fremder Völker durch Homer, siehe Wiener 1990, S. 25, die in den Historien von Herodot beschriebenen Bevölkerungen aus entfernt gelegenen Regionen wie Äthiopien oder Indien, siehe hierfür Daum 2009, S. 69, oder die Beschreibung von Germanen in Tacitus' Germania dar. Für mittelalterliche Fremddarstellungen, deren phantastische Darstellungen oft auf antike Fabeln (z.B. von Plinius d.Ä.) zurückgehen und selbst von Erlebnisberichten früher Fernhandeldreisender nicht überschrieben werden, siehe ebenfalls Wiener 1990, S. 26.

<sup>3</sup> Zu Darstellungen der Bewohner der Neuen Welt ab dem 15. Jh. im Überblick, die sich auch aufgrund der Erfindung des Buchdrucks in ungekanntem Ausmaß verbreiteten, siehe beispielsweise Honour 1976.

<sup>4</sup> Mit Dank an Sebastian Stotz für die Bereitstellung seiner Bachelor-Arbeit „Trügerisches Paradies. Zur Bedeutung von Ikonographie, Hierarchisierung und Typisierung in den Kupferstichen der „Reisen in das östliche Indien“ aus der Werkstatt de Bry“ (2015, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Gutachter Prof. Dr. Henry Keazor und Prof. Dr. Melanie Trede)

der Eroberungen richtete sich die Polemik jedoch vornehmlich gegen die Politik der Spanier, denen unmenschliche Praktiken gegenüber den fremden Völkern vorgeworfen wurden – man denke hierbei an die Illustrationen von Theodor De Bry und seiner Werkstatt, die dieser für Bartolomé de Las Casas' Traktat *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* nachträglich neu editierte und illustrierte.<sup>5</sup> Im Grunde spielten hier Konflikte zwischen europäischen Mächten und religiösen Konfessionen, insbesondere zwischen Katholiken und Protestanten, die Hauptrolle.<sup>6</sup> Im Gegensatz dazu wurden im späten 18., 19. und 20. Jahrhundert – im Moment der Geburt der europäischen „Völkerkunde“ – die „exotischen“ Völker selbst zum Gegenstand des Interesses. In Gemälden, Grenzland- und Indianerromanen, Filmen sowie in Fotografien wurden die nordamerikanischen Ureinwohner in ungleich stärkerem Maße glorifiziert oder herabgestuft. Ihre Sitten und Gebräuche, ihre Kleidung und Gestalt, aber auch ihre Tapferkeit und ihr Todesmut wurden im Angesicht ihres scheinbar unausweichlichen Untergangs bewundert. Besondere Beispiele hierfür sind „Indianerromane“ wie beispielsweise der historische Roman *Der letzte Mohikaner* von James Fenimore Cooper oder die Geschichten von Old Shatterhand und Winnetou von Karl May, die das Bild des „Indianers“ im ausgehenden 19. Jahrhundert prägten. Gerade jene amerikanischen Künstler, die in Deutschland geboren worden waren, wie Emanuel Leutze oder Carl Wimar, befeuerten seit der Mitte des Jahrhunderts die deutsche „Indianerbegeisterung“, die von Künstlern wie August Macke und dem Amerikaner Marsden Hartley in das 20. Jahrhundert überführt wurde.<sup>7</sup> In einem Brief von Hartley an Alfred Stieglitz wird diese nostalgische, antizivilisatorische, naturromantische Haltung (ähnlich wie von Kafka in dessen Prosaskizze *Wunsch, Indianer zu werden*) festgehalten.<sup>8</sup> „Indianerschauen“ wie die Buffalo Bill Shows stellen des Weiteren über die Jahrhundertsschwelle hinweg einen Höhepunkt der Faszination dar, die von den Indianern ausgeht aber auch ihrer Missachtung.

---

<sup>5</sup> Honour 1976, S. 24ff.; Frübis 1995, S. 125; Keazor 1998, S. 143f., Fußnote 35.

<sup>6</sup> Keazor 1998, S. 149 mit Bezug auf die Illustrierung der *Leyenda Negra* durch Theodor De Bry.

<sup>7</sup> Katalog 2006, S. 11.

<sup>8</sup> „I find myself wanting to be an Indian – to paint my face with the symbols of that race I adore [,] to go to the West and face the sun forever – that would seem the true expression of human dignity.“ Brief vom 12.11.1914, siehe Corn 2002, S. 69.

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Faszinosum des nordamerikanischen Ureinwohners in folgendem Zusammenhang: Im Jahr 1837 fanden in Washington, D.C. Territorialverhandlungen zwischen der US-amerikanischen Regierung und einigen Vertretern der indigenen Stämme Nordamerikas statt. Den Verhandlungen war der „Indian Removal Act“ vorausgegangen, welcher die gesetzliche Grundlage für die Vertreibung der Native Americans<sup>9</sup> aus den Bundesstaaten östlich des Mississippi darstellt. Präsident Andrew Jackson hatte dieses Dekret 1830 unterschrieben, die Vertreibung hatte jedoch bereits seit der Jahrhundertwende begonnen. Die Verträge beinhalteten das Abtreten, den Tausch oder Verkauf der Stammesgebiete. Die Deportationen der indigenen Bevölkerung stellten einen Höhepunkt der Vertreibung und den Tiefpunkt in den Beziehungen zwischen den indianischen Stämmen und der euro-amerikanischen Regierung dar. Die Verhandlungen von 1837 wurden von der Öffentlichkeit aufmerksam verfolgt und dokumentiert. Im Publikum befand sich auch Ferdinand Pettrich (1789-1872), ein Bildhauer aus Dresden und Schüler Antonio Canovas und Bertel Thorvaldsens. Pettrich machte die Verhandlungen sowie die um ihre Existenz kämpfenden amerikanischen Ureinwohner zum Thema seines bedeutendsten, 33 Plastiken umfassenden Werkes. Das von ihm betitelt *Indianische Museum* ist Thema dieser Masterarbeit.<sup>10</sup> Diese in den Jahren zwischen 1845 und 1856 entstandene Skulpturengruppe nahm Papst Pius IX. im Jahr 1858 in die päpstlichen Sammlungen auf und stellte sie ab 1859 im Lateranspalast aus. Heute sind die Skulpturen Teil der Sammlung des Ethnologischen Museums des Vatikans.

Im Hinblick auf frühere und zeitgenössische Darstellungen von Native Americans stellt der Darstellungsmodus dieser Skulpturen von Ferdinand Pettrich eine Besonderheit dar. Dies begründet sich darin, dass die Figuren dem Betrachter als eine Fusion von Alter und Neuer Welt entgegentreten: Sie präsentieren in prägnanter Form „Anders- und Fremdartigkeit“, was auf ihr Aussehen, ihren Habitus und ihre Kleidung zurückzuführen ist, die sie als

---

<sup>9</sup> Siehe Fußnote 6.

<sup>10</sup> Sofern man die Marmorausführung der Büste des *Roley McIntosh* sowie die des *Sterbenden Tecumseh* mitrechnet, sind es insgesamt 35 Skulpturen. Womöglich entstand letzterer bereits früher, siehe S. 17.

amerikanische Ureinwohner markieren und gleichzeitig als Gestalten der Antike, die hier als Indianer in klassisch-antikem Stil dargestellt sind. Dieses zunächst scheinbar rein ästhetische Interesse an der Physiognomie der Ureinwohner in Form der Antikenrezeption stellt Pettrich in eine Linie mit (neo-)klassizistischen Künstlern, die an den „alten“ Gedanken anknüpfen: Dass die Native Americans Einblick in die menschliche Physiognomie der Antike zu geben vermögen.<sup>11</sup> Diese Rezeption der Antike, die damit verbundene Nobilitierung sowie die Tatsache, dass die Skulpturen womöglich die erste Auseinandersetzung Europas mit den Native Americans im Medium der Skulptur ist, welche diese historischen Persönlichkeiten auch beim Namen nennt, machen Pettrichs Oeuvre singulär.

### Forschungsstand

In der amerikanischen Kunstgeschichte fand eine, wenn auch knappe, kunsthistorische Rezeption Ferdinand Pettrichs, insbesondere in den 1960er Jahren statt.<sup>12</sup> Nennenswert ist hier der Beitrag von Raymond L. Stehle aus dem Jahr 1966. Auffallend ist, dass sich auch die europäische Kunstgeschichte mit dem Oeuvre von Ferdinand Pettrich bisher verhältnismäßig wenig beschäftigt hat, was möglicherweise auf seine fehlende Wirkung, unter anderem bedingt durch den Aufbewahrungsort im Vatikan, zurückzuführen ist. Eine Aufarbeitung des Bestandes fand dort zunächst 1940 und dann erst wieder 2013 statt. Neben Originaldokumenten, die sich zum Teil in den vatikanischen Archiven befinden, sind die folgenden Publikationen für den derzeitigen Forschungsstand ausschlaggebend: Paolo Dalla Torre di Sanguinetto, Kunsthistoriker und späterer Generaldirektor der Vatikanischen Museen (1961-75) veröffentlichte 1940 einen 90-seitigen Artikel im offiziellen Journal des Ethnologischen Museums, den *Annali Lateranensi*.<sup>13</sup> Der Aufsatz und die Monografie von Hans Geller aus dem Jahr 1955 sowie ein Artikel des Kunsthistoriker-Ehepaars Katharina und Gerhard Bott aus dem Jahr 1995 sind von besonderer Relevanz.<sup>14</sup> „Neu entdeckt“ wurde Pettrichs Oeuvre von den

---

<sup>11</sup> Mit bestem Dank an Prof. Dr. Henry Keazor für seine Formulierung in seiner Begutachtung dieser Arbeit.

<sup>12</sup> Chamberlain 1965; Craven 1968, S. 68f; in der Folge Honour 1976, S. 234ff.; Schimmel 1991, S. 169f.

<sup>13</sup> Dalla Torre 1940.

<sup>14</sup> Geller 1954; Geller 1955; Bott 1995.

Vatikanischen Museen selbst im Zuge der Sonderausstellung *Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung*, die 2013/2014 im Dresdner Albertinum stattfand. Zum ersten Mal seit 1858 wurde Pettrichs Hauptwerk außerhalb des Vatikans und zudem in seiner Geburtsstadt ausgestellt. Im Zuge dieser Schau, welche in enger Kooperation des Vatikans mit den Staatlichen Kunststammlungen Dresden organisiert wurde, fand eine umfassende Restaurierung, insbesondere der Reliefs und einer Mehrzahl der Skulpturen statt, die sich in einem prekären Zustand befanden. Der Ausstellungskatalog, der den Lebenslauf Pettrichs und seiner Zeitgenossen, die Rezeption seines Oeuvres, Werkbesprechungen und weitergehende Fragestellungen aktuell darstellt und diskutiert, stellt eine wesentliche Grundlage für den Forschungsstand und die vorliegende Arbeit dar.<sup>15</sup>

In deutschen Publikationen wird Pettrichs *Indianisches Museum* als Werkkorpus nicht genannt,<sup>16</sup> einige Werke finden hingegen vereinzelt Eingang in deutsche Ausstellungskataloge: Die Büste des Häuptlings Keokuk ist im Katalog *I like America. Fiktionen des Westens* anlässlich der gleichnamigen Ausstellung von Pamela Kort und Max Hollein im Jahr 2006/2007 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt abgebildet.<sup>17</sup> Eine Besprechung von Pettrichs Oeuvre findet hingegen skizzenhaft im Katalog zur Ausstellung *Winckelmann. Moderne Antike* aus dem Jahr 2017 statt. Dieses wird dort im Zusammenhang mit der Untersuchung des winckelmannschen Einfluss auf Kunst, Literatur, Archäologie und in diesem Fall auf die Anthropologie und Ethnologie des 19. Jahrhundert hin erörtert. Des Weiteren wird Pettrichs Büste des Häuptlings Wee-Sheet in Form einer Werkbesprechung diskutiert.<sup>18</sup> Sein Werk ist auch 2018 für aktuelle Forschungsthemen von Interesse.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Katalog 2013 II, stark verkürzt in: Nielsen 2016. Mit Dank an Prof. Dr. Arnold Nesselrath und Dr. Iris Edenheiser, durch welche ich auf das Thema der Masterarbeit im Rahmen eines Praktikums an den Vatikanischen Museen sowie der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Jahr 2013 kam. Vermittelt wurde meine redaktionelle Mitarbeit am Katalog durch den Stellvertretenden Direktor der Vatikanischen Museen, Prof. Dr. Arnold Nesselrath.

<sup>16</sup> De Gruyter 2017, S. 288; Altner 1990, S. 88f.

<sup>17</sup> Katalog 2006, S. 8.

<sup>18</sup> Katalog 2017, S. 260f., 280.

<sup>19</sup> 2018 wird Pettrichs *Museum* im Rahmen der Ausstellung *Winckelmann und Tecumseh. Die Indianerbildnisse des Bildhauers Ferdinand Pettrich* in Stendal anlässlich des 250. Todestags von Johann Joachim Winckelmann ausgestellt werden.



## Arbeitsweise

Im ersten Kapitel wird die Entstehung des *Indianischen Museums* sowie die Ausgangssituation der jungen US-Nation skizziert.<sup>20</sup> Zu Beginn des zweiten Kapitels stehen die einzelnen Skulpturen des *Indianischen Museums* im Mittelpunkt. Um Pettrichs andersgearteten Umgang mit kunsthistorischen Bildtraditionen klar herauszustellen, werden Formvokabular, Darstellungsmodus, Bildkonzepte und Rückgriffe auf Darstellungstraditionen im zweiten Kapitel analysiert. Für seine Kontextualisierung und Verortung in der europäischen Kunstgeschichte werden, im Anschluss an die Werkbeschreibungen im Kapitel 2.2, exemplarisch einige Bildnisse außereuropäischer Menschen im Medium der Skulptur aus dem 17. und 18. Jahrhundert besprochen. Der Schritt in die Interpretationsebene findet im Kapitel 2.3 statt und jeweils an einzelnen Bildwerken des *Indianischen Museums* durchgeführt. Zunächst wird Pettrichs Antikenrezeption untersucht, wobei auf explizite Anlehnungen an antike Werke wie den *Sterbenden Gallier* eingegangen wird. Seine Rückgriffe auf Renaissancetraditionen werden anhand eines Vergleichs mit einem Kupferstich des französischen Künstlers Étienne Delaune besprochen, auf welche die Forschungsliteratur bisher nicht eingegangen ist. Im Anschluss daran beschäftigt sich die Arbeit mit zwei Skulpturengruppen von Pettrichs unmittelbaren Konkurrenten Luigi Persico und Horatio Greenough. Hier richtet sich der Blick auf den Diskurs über den „Edlen Wilden“ sowie auf die Vereinnahmung des Konzeptes durch die zeitgenössische Propaganda. Im letzten Unterkapitel werden Pettrichs Werke den ebenfalls antikisierenden Indianerdarstellungen des zeitgenössischen amerikanischen Bildhauers Thomas Crawford gegenübergestellt, welche der Forschungsliteratur zwar bekannt sind, jedoch bisher nicht mit dem *Indianischen Museum* in Verbindung gebracht wurden. Das vierte Kapitel widmet sich der Frage, welche Aufschlüsse der Titel „Museum“ hinsichtlich der Interpretation seiner Plastiken bietet.

Die vorliegende Arbeit wird der Frage nach Pettrichs Personalstil nicht nachgehen, da sie meines Erachtens für die Deutung von Pettrichs

---

<sup>20</sup> Der Briefwechsel zwischen Pettrich und den Vertretern des Vatikans sowie das befürwortende Gutachten der Künstler Peter von Cornelius und Friedrich Overbeck sind der Arbeit beigelegt, siehe Anhang Nr. 6.

Darstellungsintention nicht fruchtbar ist. Auf dieses Thema werde ich in einer künftigen Publikation eingehen. Auch die spannende Brücke zu zeitgenössischen Indianermalern kann in dieser Arbeit aufgrund des Medienwechsels (Malerei – Skulptur) nicht aufgearbeitet werden, da ihre Analyse für diese Publikation gleichermaßen zu umfangreich wäre.<sup>21</sup> Die Analyse postkolonialer Interpretationsmodelle und deren Mehrwert für die Interpretation von Pettrichs Oeuvre wird in dieser editierten Version der Abschlussarbeit ausgelagert und zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher in einem eigenen Beitrag behandelt werden.

## **1. Zur Entstehung des Werkkorpus**

### **1.1 Pettrichs Ausbildung in Dresden und Fortsetzung in Rom**

Ferdinand Pettrich wurde am 3. beziehungsweise 5. Dezember<sup>22</sup> 1798 in Dresden geboren und starb am 14. Februar 1872 in Rom. Seine Laufbahn als Bildhauer begann er unter der Anleitung seines Vaters Franz Seraphicus Pettrich (1770-1844), Bildhauer am Sächsischen Hof, Professor an der Dresdner Königlich-Sächsischen Kunstakademie und Schüler des in Dresden als Akademiedirektor angestellten Venezianers Giovanni Battista Casanova.<sup>23</sup> Ferdinand besuchte ab 1816 die Kunstakademie und den Unterricht von Franz Pettrich, gemeinsam mit anderen bekannten sächsischen Künstlern wie Ernst Rietschel.<sup>24</sup> In Dresden konnte er eine bedeutende Antikensammlung studieren sowie die berühmte Abgusssammlung, die 1784 aus dem Nachlass von Anton Raphael Mengs in Rom erworben worden war.<sup>25</sup> Unzufriedenheit über die Lehrmethoden und -inhalte, wie zum Beispiel die „mechanische Kopistenarbeit“,<sup>26</sup> führte jedoch dazu, dass einige Künstler ihre Ausbildung an anderen deutschen Akademien fortsetzten. Bei seinem Vater hatte Ferdinand die inhaltlichen Grundlagen der klassizistischen Skulptur und ihre

---

<sup>21</sup> Für Pettrichs *Indianisches Museum* im Kontext der „Indianermalerei“ der Indianeremaler George Catlin, Charles Bird King, Peale, James Otto Lewis und Alfred Jacob Miller, siehe Haltman 2013. Für „Indianermalerei“ allgemein, siehe Katalog 2009.

<sup>22</sup> Bei Geller 1955 wird der 5. Dezember, bei Dalla Torre 1940 und Bott 1995 der 3. Dezember als Geburtsdatum genannt.

<sup>23</sup> Bott 1995, S. 379.

<sup>24</sup> Nielsen 2013, S. 26.

<sup>25</sup> Heres 2006, S. 165ff.; Kiderlen 2006.

<sup>26</sup> Ebenda.

handwerkliche Ausführung erlernt. Auf Empfehlung<sup>27</sup> setzte er seine Ausbildung in Rom, dem damaligen Zentrum des europäischen Klassizismus fort, welches er als Stipendiat im Gefolge des sächsischen Prinzen Anton im Jahr 1819 erreichte. Zunächst arbeitete der junge Künstler im Atelier von Antonio Canova (1757-1822), bevor er kurz danach in die angeblich von ihm als fortschrittlicher empfundene Werkstatt von Bertel Thorvaldsen (1770-1844) wechselte. Schnell vernetzte sich Pettrich mit führenden Persönlichkeiten der Stadt und wurde Teil des deutschen Künstlernetzwerkes.<sup>28</sup> 1826 heiratete Pettrich die Italienerin Anna Michelina Baldassari, deren drei Söhne als Bildhauer wahrscheinlich am Entstehungsprozess des *Indianischen Museums* beteiligt waren.<sup>29</sup> In der Werkstatt von Thorvaldsen entstanden wichtige Arbeiten seines Frühwerks,<sup>30</sup> unter anderem eine Büste Papst Gregors XVI, der ihn für das als „überaus wohlgetroffen“ gerühmte Porträt mit dem Orden vom goldenen Sporn auszeichnete.<sup>31</sup> Das *Mädchen mit Angelrute* (1823) sowie die *Schlafende Unschuld mit Lamm* (1825) seien laut Forschungsliteratur der von Rudolph Schadow und Emil Wolff vertretenen Richtung des romantischen Genres zuzurechnen.<sup>32</sup>

Pettrich arbeitete auch an prominenten Projekten mit: 1826 wurde er auf Empfehlung von König Ludwig I. von Bayern, der ihn schätzte,<sup>33</sup> Teil des Ateliers von Martin von Wagner und arbeitete am marmornen Fries der

---

<sup>27</sup> Die Empfehlung stammte vom Generaldirektor der Dresdner Akademie, Graf Vitzthum von Eckstädt und von seinem Vater, Franz Pettrich, der in Rom bereits von 1802 bis 1805 tätig gewesen war und Kontakt zu den Koryphäen des römischen Klassizismus, Bertel Thorvaldsen und Antonio Canova pflegte, siehe Bott 1995, S. 379.

<sup>28</sup> Mitbegründer der Bibliothek der Deutschen (1821), Mitglied der Erzbruderschaft beim Campo Santo Teutonico (1822), Mitbegründer des Deutschen Künstleralbums (1834), wo er mit einer Büste vertreten ist, siehe Nielsen 2013, S. 28.

<sup>29</sup> Pettrich hatte dreizehn Kindern, von denen seine Söhne, Adolfo, Oscar und August ebenfalls Bildhauer später Mitarbeiter in seiner Werkstatt wurden, siehe Dalla Torre 1940, S. 24.

<sup>30</sup> Pettrichs Frühwerk, das schriftlich überliefert, jedoch kaum erhalten ist, dessen zeitgenössische Rezeption von Hans Geller umfassend nachgezeichnet wird (siehe Geller 1955, S. 97-126), stand unter dem Einfluss von Thorvaldsens Bauplastik für die Frauenkirche in Kopenhagen und hatte vorwiegend christliche Themen zum Gegenstand, siehe Katalog 1991, S. 268. So z.B. das *Auf dem Kreuz schlafende Christuskind*, *Der Tag und Die Nacht* (hier wird auf Anlehnungen an Michelangelos Medici-Grabmäler in San Lorenzo, Florenz hingewiesen, die im Ausstellungskatalog von 1991 als „Akt der Auflehnung eines zunehmend selbstbewusst werdenden jungen Künstlers gegenüber seinem Meister“ verstanden werden, siehe Katalog 1991, S. 268), die *Figur mit Angelrute* oder die Skulpturen *Der Engel der Gerechtigkeit* und *Der Engel des Friedens* für die Kirche Santa Maria degli Angeli.

<sup>31</sup> Geller 1955, S. 125f.

<sup>32</sup> Katalog 1991, S. 268.

<sup>33</sup> Bott 1995, S. 380.

Gedenkstätte Wallhalla im Donautal mit.<sup>34</sup> Der Fries geht auf Vorschläge Leo von Klenzes aus dem Jahr 1821 zurück. Die Arbeit an den Friesen beeinflusste später seine vier Friese des *Indianischen Museums*, ohne dabei jedoch an die kompositorische oder bildhauerische Qualität heranzureichen, so Astrid Nielsen.<sup>35</sup>

Von 1833 bis 1835 war Pettrich in Griechenland, wo er auf Wunsch des bayerischen Königs in Nauplia eine Büste von Ludwigs Sohn Otto I., König von Griechenland in Athen anfertigte. Als einflussreicher Hofbaumeister des bayerischen Königs verhinderte Leo von Klenze aktiv die Anstellung Pettrichs als Lehrer an der Kunstakademie und als Hofbildhauer Ottos.<sup>36</sup>

Im Jahr 1835 verließ Pettrich Rom, wohin er erst 1858 zurückkehren sollte und brach mitsamt seiner Familie in die USA auf. Die Gründe dafür sind unklar.<sup>37</sup> Es scheint in jedem Fall sein Lehrer Thorvaldsen gewesen zu sein, der ihm den Rat gab, seine Karriere in Amerika fortzusetzen; mit ihm hielt er im Laufe seines Amerika-Aufenthaltes Briefkontakt.<sup>38</sup> Die Familienchronik von Adolfo Pettrich berichtet von einem Spaziergang mit dem Lehrer, bei dem Thorvaldsen ihm nahelegte, sich mit dem Studium der Indigenen zu beschäftigen, da sich dort ein neues Feld für die Bildhauerei öffne. Wäre er jünger, würde ihn selbst diese

---

<sup>34</sup> Katalog 1991, S. 256.

<sup>35</sup> Nielsen 2013, S. 29.

<sup>36</sup> Ebenda.

<sup>37</sup> Es wird vermutet, dass Pettrich im Zuge der Enttäuschung über die missglückte Mission in Griechenland, die schlechte Auftragslage in Rom, oder auch angesichts der Choleraepidemie im Sommer 1835 beschloss, in die USA überzusiedeln. Auch die römische Institution Propaganda Fide wird als Urheber ins Feld gebracht: Sie habe Pettrich nach Philadelphia geschickt, um dort bildhauerische Arbeiten für die im Bau befindlichen katholischen Kirchen zu schaffen, siehe Katalog 1991, S. 730; Bott 1995, S. 381. Geller nennt als Grund für seine Abreise, die „Berufung“ Pettrichs nach Washington auf Empfehlung Thorvaldsens, um bei der Neuerrichtung einer Kunstschule mitzuhelfen, siehe Geller 1955, S. 126. Diese im Endeffekt leider nicht von Erfolg gekrönten Ambitionen einer Neugründung können durch einen Aufruf Pettrichs in einer amerikanischen Zeitung im Jahr 1837 bestätigt werden, siehe Stehle 1966, S. 396f. Es kann durchaus sein, dass Pettrich wie viele andere Künstler in dieser Zeit, sein Glück in den USA versuchen wollte, sei es als freischaffender Künstler oder als Hochschullehrer. In dieser Zeit gab es einen regelrechten Austausch von Künstler-Emigranten zwischen Deutschland und Amerika, das, spätestens seit seiner Unabhängigkeitserklärung von Großbritannien Sehnsuchtsland und seit der Revolution in Frankreich und Deutschland ein Hafen für politisch oder religiös Verfolgte geworden war, siehe Katalog 1996, S. 9. Manche Künstler begleiteten dagegen die ersten Expeditionen in das Innere des bisher unerforschten Landes als „zeichnende Berichterstatter“, wie zum Beispiel im Gefolge von Alexander von Humboldt (Amerikareise 1799-1804) oder auch wie Karl Bodmer als Begleiter des Prinzen zu Wied, siehe Katalog 2009. Amerikanische Künstler genossen einerseits die gute künstlerische Ausbildung an deutschen Akademien, wohingegen viele Deutsche – wie auch Pettrich letztendlich – Lehrer von Kunstakademien in den USA wurden, einem Land, das andere Prioritäten hatte, als junge Künstler auszubilden, so der Katalog 1996, S. 9.

<sup>38</sup> Bott 1995, S. 382f.

Aufgabe reizen.<sup>39</sup> Thorvaldsen unterhielt eine internationale Werkstatt, in der auch amerikanische Künstler wie Horatio Greenough oder Thomas Crawford, von denen in den folgenden Kapiteln noch die Rede sein wird, zeitweise mitarbeiteten. Thorvaldsen war in Amerika auch aufgrund seines guten Rufes und als Ehrenmitglied mehrerer amerikanischer Akademien gut vernetzt, des Weiteren waren seine Werke auf wichtigen Ausstellungen in Amerika vertreten.<sup>40</sup> Es ist gut möglich, dass er seinen Schützling Pettrich in Amerika zu platzieren versuchte.

## 1.2 Pettrich in den USA

Während des folgenden siebenjährigen Aufenthalts war Ferdinand Pettrich in Baltimore, Philadelphia und Washington tätig. Seine erste Station war Philadelphia, wo er mit seiner Familie im September 1835 ankam.<sup>41</sup> Aus dieser Zeit stammen eine Reihe von Aufträgen<sup>42</sup> sowie sein Selbstbildnis. 1836 wird in der Zeitung *National Intelligencer* eine Skulpturengruppe der Caritas erwähnt, die von Pettrich für eine Nische eines öffentlichen Gebäudes in Philadelphia angefertigt worden war und indes im Kapitol im Zimmer des *Committee of the Senate for Foreign Relations* ausgestellt wurde.<sup>43</sup> Allein dieser Bericht bezeugt, dass Pettrich trotz Schwierigkeiten an Aufträge angesehener Institutionen und Auftraggeber gelangte. Er porträtierte im Laufe der Jahre einige einflussreiche und namhafte amerikanische Politiker, Industrielle und Intellektuelle.<sup>44</sup> Eine seiner erfolgreichsten Skulpturen war das Standbild George Washingtons als einer der Gründungsväter der USA und Oberbefehlshaber der Armee im Unabhängigkeitskrieg.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Archiv des Museo Missionario Etnologico Lateranense, Vatikanstadt. Sez. Documenti, America Settentrionale, fasc. 13. Siehe Originalwortlaut bei Dalla Torre 1940, S. 25f. oder Bott 1995, S. 398.

<sup>40</sup> Aus dieser Zeit stammen auch die lebensgroße Büste seiner Frau und sein Selbstbildnis.

<sup>41</sup> Bott 1995, S. 382.

<sup>42</sup> So z.B. eine Reihe von Büsten amerikanischer Auftraggeber sowie einige Grabdenkmäler für den Laurel-Hill-Friedhof.

<sup>43</sup> Stehle 1966, S. 390.

<sup>44</sup> So beispielsweise die US-Präsidenten Andrew Jackson und Martin van Buren, den Kriegsminister Joel R. Poinsett sowie den Außenminister Henry Clay. Sowohl Industrielle wie William Norris, der Gründer der Norris Locomotive Works als auch Intellektuelle wie John Vaughan, Bibliothekar der American Philosophical Society standen bei Pettrich Modell.

<sup>45</sup> Pettrich stellt Washington beim Rücktritt von eben diesem militärischen Amt dar, der nach dem Sieg über die Engländer 1778 keine weitere Amtszeit als US-Präsident anstrebte und sich stattdessen als Farmer nach Virginia zurückzog und somit zum Vorbild wurde für kommende

Aus dem Jahr 1836 stammt auch der Brief an seinen Lehrer Bertel Thorvaldsen, in dem er von seiner Anstellung als Professor für Kunst am Georgetown College in Washington berichtete und die Übersiedlung in die Hauptstadt bestätigte.<sup>46</sup> Im Jahr 1837 veröffentlichte der *National Intelligencer* des Weiteren eine Anzeige, in der womöglich Pettrich selbst vorschlägt, eine „Free School of Sculpture“ zu gründen und die Gouverneure dazu auffordert, Kandidaten für die Schule auszuwählen. Das Unterfangen war nicht von Erfolg gekrönt, zum weiteren Verlauf existieren keine zusätzlichen Informationen.<sup>47</sup> Die USA waren seit 1776 von England unabhängig. Knapp 60 Jahre später waren die „Amerikaner“ dementsprechend noch auf der Suche nach einer eigenen nationalen Identität.<sup>48</sup> Nationalistische Tendenzen wurden laut und öffentlich geäußert. Das Durchsetzen gegen amerikanische Konkurrenten gestaltete die Auftragslage für ausländische Künstler schwierig. Unter anderem wurde sogar in Zeitungen gefordert, dass Aufträge seitens der Regierung nur an Künstler mit US-amerikanischer Staatsbürgerschaft gehen sollten.<sup>49</sup> Auch die Kongressakten der Regierung bestätigen die starke Konkurrenz unter den Künstlern und die nationalistischen, xenophoben Tendenzen in dieser Diskussion.<sup>50</sup> Pettrich bewarb sich für die Anfertigung der zwei großen Figurengruppen vor der Treppe der Ostseite des Kapitols. Seinen Entwürfen wurden die Arbeiten des Bildhauers Luigi Persico vorgezogen. Bei die zweite Skulpturengruppe entschied man sich für Horatio Greenough, einen „native American“.<sup>51</sup> Angesichts dieser Situation überlegte Pettrich schon im Juli 1841 nach Europa zurückzukehren.<sup>52</sup> Dazu kam, dass Ende 1841 ein Streit über das Washington-Standbild von Horatio Greenough entfachte, welches für die

---

amerikanische Politikergenerationen, dazu Nielsen 2013, S. 32; Bott 1995, S. 382; Washington Resigning His Commission, Smithsonian American Art Museum, Stand: 17.10.2017

<<https://americanart.si.edu/artwork/washington-resigning-his-commission-19679>> (17.10.17).

<sup>46</sup> Bott 1995, S. 383. Zudem schreibt er: „Aber an falschen Propheten das heißt Pfuschern und Platzbedienten fehlt es hier so wenig wie in Europa [...]“. (Archiv des Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Mappe 21, 1841, Nr. 37, Dat. 26/7 1841. Siehe Bott 1995, Fußnote 14.)

<sup>47</sup> Stehle 1966, S. 396f.

<sup>48</sup> Edenheiser 2013, S. 17.

<sup>49</sup> Stehle 1966, S. 391.

<sup>50</sup> Bott 1995, S. 384.

<sup>51</sup> Wie es bei Stehle ironischerweise heißt, siehe Stehle 1966, S. 396.

<sup>52</sup> Siehe Brief von Pettrich an Thorvaldsen vom 26. Juli 1841, wo er schreibt, dass er noch zwei Jahre in Amerika bleiben wolle, um im Anschluss nach Rom zurückzukehren. Archiv des Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Mappe 24, 1841, Nr. 37, Dat. 26/7 1841. Siehe Bott 1995, Fußnote 15.

Rotunde des Kapitols in Auftrag gegeben worden war, während Pettrich mit der Ausgestaltung des Sockels beauftragt worden war.<sup>53</sup> Die Kampagne gegen eine Beauftragung Pettrichs ist gut dokumentiert: Kein Ausländer sollte das Werk Greenoughs fertig stellen, dessen Gefühle nicht verletzt werden sollten. Es wurde so lange gegen Pettrich intrigiert, bis er vom Auftrag entbunden wurde. Laut Paolo Dalla Torre war John Quincy Adams, ehemaliger US-Präsident und zu diesem Zeitpunkt Vertreter der Nationalrepublikaner im Repräsentantenhaus ein einflussreicher Unterstützer dieser xenophoben Tendenzen und zugleich von Horatio Greenough.<sup>54</sup> Die Streitigkeiten fanden in einem Mordanschlag auf Pettrich ihren Höhepunkt. Pettrich wurde in seinem Atelier überfallen und bei einer Messerattacke lebensgefährlich verletzt. Die Berichte darüber divergieren in Datum und Einzelheiten.<sup>55</sup> In der Familienchronik seines Sohnes Adolfo Pettrich aus dem Jahr 1843 ist von drei, angeblich von seinen Konkurrenten Horatio Greenough, Hiram Powers und Luigi Persico bezahlten Angreifern die Rede. Das Ehepaar Bott zitiert aus der Familienchronik, dass die Angreifer Freimaurer gewesen seien und alle fremden Elemente in ihrem Heimatland ausmerzen wollten.<sup>56</sup> Unterstützung fand Pettrich allerseits.<sup>57</sup> Doch bereits ein Brief aus dem Jahr 1841 an Bertel Thorvaldsen bezeugt Pettrichs Enttäuschung über sein „amerikanisches Abenteuer“, von dem er sich offenbar einen sehr viel größeren Erfolg erhofft hatte.<sup>58</sup> Die Darstellung der Ereignisse in diesem Brief legt nahe, dass die Abreise Pettrichs zwei Jahre später eine Konsequenz der nationalistischen Tendenzen und das Attentat eine Folge der Auseinandersetzungen zwischen den amerikanischen Künstlern und Pettrich war. Im Februar 1843<sup>59</sup> verließ Pettrich die USA, nachdem er sich bereits nach anderen Perspektiven umgesehen hatte.<sup>60</sup> Gemeinsam mit seinem Sohn Adolfo

---

<sup>53</sup> Ebenda, S. 401-406.

<sup>54</sup> Dalla Torre 1940, S. 34.

<sup>55</sup> In den Tageszeitungen National Intelligencer sowie im Madisonian vom 31. Mai 1842 werden lediglich zwei Täter genannt, siehe Stehle 1966, S. 403f.

<sup>56</sup> Bott 1995, S. 393.

<sup>57</sup> Einerseits in Form von Sympathiebekundungen der Bevölkerung, andererseits von Seiten des amerikanischen Präsidenten John Tyler, der ihm medizinische Hilfe zur Seite stellte sowie seitens des Secretary of the Navy, Abel Parker Upshur, der sich für Pettrichs Bezahlung für seinen Arbeitsaufwand im Fall des Washington-Sockels einsetzte.

<sup>58</sup> Stehle 1966, S. 409.

<sup>59</sup> Die Botts nennen das Datum, 13. November 1843, siehe Bott 1995, S. 394. Ich halte mich an den Lebenslauf, der im Katalog von 2013 geschildert wird.

<sup>60</sup> Eine andere Möglichkeit wäre eine Rückkehr nach Griechenland an den königlichen Hof gewesen, siehe Stehle 1966, S. 409.

reiste er nach Rio de Janeiro, wo er am 13. April 1843 ankam. Seine Familie, deren eigentliches Ziel eine Rückkehr nach Europa war, kam später nach. In Brasilien fand Pettrich eine Anstellung als Bildhauer am Hof des brasilianischen Kaisers Pedro II., welche durch eine Empfehlung des Präsidenten Tyler ermöglicht wurde.<sup>61</sup> Nebenher arbeitete er an der Umsetzung seines bereits in den USA vorbereiteten *Indianischen Museums*.

### **1.2.1 Die Begegnung mit den Native Americans: Die Verhandlungen von 1837 und ihr geschichtlicher Hintergrund**

Seit der Ankunft der europäischen Siedler in Nordamerika im Jahr 1607 waren rege Handelsbeziehungen mit den Stämmen der Native Americans entstanden. Während der europäischen Konflikte und der daraus resultierenden Kolonialkriege auf amerikanischem Boden bedienten sich die europäischen Mächte gerne der ansässigen Indianerstämme als kriegerische Hilfstruppen.<sup>62</sup> Diese schlugen sich eher auf die Seite der Briten, wofür sich die amerikanischen Truppen rächten.<sup>63</sup> In der Folge der amerikanischen Unabhängigkeit wurde die Beziehung mit den Native Americans durch die „Northwest Ordinance“ von 1787 geregelt, in der der amerikanische Kongress den Indigenen ihre Landbesitze garantierte. Die Stämme wurden als unabhängige Nationen behandelt, mit denen nur die Regierung das Recht hatte, zu verhandeln und Verträge über Landabtretungen abzuschließen.<sup>64</sup> Ab 1824 war das dem Kriegs-, später Innenministerium unterstellte *Bureau of Indian Affairs* für die Native Americans zuständig. Die Garantie auf den Landbesitz wurde jedoch angesichts der prosperierenden Kolonien, der ansteigenden Bevölkerung sowie Siedler-Ströme, der Marktrevolution (1815-1848) und der daraus resultierenden verbesserten Infrastruktur und dem Bedarf an Land nicht eingehalten. Stattdessen wurden die indianischen Stämme konsequent um ihr Land gebracht, Schritt für Schritt in kleine Reservate gezwungen und in ihrem eigenen Land zu ethnischen Minderheiten

---

<sup>61</sup> Geller 1955, S. 147.

<sup>62</sup> Dippel 2015, S. 12. In der Auseinandersetzung mit den Franzosen 1763 verhalfen die Stämme den Briten zum Sieg, woraufhin Frankreich den größten Teil seiner amerikanischen Kolonien verlor.

<sup>63</sup> Im Fall des Unabhängigkeitskrieges rächten sich die amerikanischen Truppen für die Unterstützung der Briten durch Verwüstung und Zerstörung der Dörfer und Ernten der Native Americans, siehe Bolz 2013, S. 109.

<sup>64</sup> Bolz 2013, S. 109.



degradiert.<sup>65</sup> Um den euro-amerikanischen Kolonisten mehr Land zu verschaffen, wurden die Indianervölker diesseits des Mississippi in Gebiete westlich des Flusses umgesiedelt. Legitimiert wurde diese aggressive Politik in Form von aktiver Vertreibung der Native Americans gen Westen durch den „Indian Removal Act“ von 1830 durch Präsident Andrew Jackson. Ziel der Vertreibung war die Ansiedelung in kleinen Reservaten im Osten der USA oder die vollständige Umsiedelung in das „Indianerterritorium“ im heutigen Staat Oklahoma, das unter den verschiedenen Stämmen aufgeteilt wurde, die eine eingeschränkte Hoheitsverwaltung bekamen. Präsident Jackson war durch den Erlass des Gesetzes ermächtigt, mit den Stämmen Verhandlungen über ihre Umsiedlung aufzunehmen.<sup>66</sup> Die Bedingungen dieses Landraubes waren katastrophal. Nicht nur war das Land weniger fruchtbar als die ursprünglichen Gebiete der Native Americans. Während der bekanntesten Umsiedlungsaktion, die „Trail of Tears“ genannt wird, starben tausende Stammesangehörige der Cherokee.<sup>67</sup>

Eine andere Strategie verfolgten die Euro-Amerikaner, indem sie politische Bündnisse wie das der Stämme Sac und Foxes zu untergraben versuchten. Ein Beispiel hierfür ist die Rivalität der Stammesführer Black Hawk und Keokuk, die von Pettrich porträtiert wurden.<sup>68</sup> Für Konfliktstoff zwischen den indigenen Gruppen sorgte außerdem, dass die Delegierten wie im Fall von Illinois mit den Amerikanern über Ländereien verhandelten und diese verkauften, ohne dafür die nötige Autorität zu besitzen. Die Folgen waren stammesinterne Kämpfe, wobei sich jeweils weitere Stämme den unterschiedlichen Lagern anschlossen, wie beispielsweise im Krieg von 1812.<sup>69</sup> So wurde auf raffinierte Art und Weise

---

<sup>65</sup> „Bereits ab der amerikanischen Unabhängigkeit 1776 war eine Strategie der ‚zurückhaltenden Kolonisierung‘ verfolgt worden, welche Native Americans mit Hilfe des ‚Lichts der Zivilisation‘ (Thomas Jefferson) zu assimilieren suchte. Doch mit dem steigenden Siedlungsdruck durch stetig neu ankommende Einwanderer aus Europa wurde nun eine Ideologie der Separation bevorzugt und der Ausschluss der Native Americans von der ‚weißen Nation‘ vorangetrieben. Die Vertreter der jungen amerikanischen Nation, die sich als freiheitlicher, egalitärer und moralisch überlegener Gegenentwurf zu den alten und unfreien Monarchien Europas verstanden, bewahrten bei diesem de facto Landraub den Nimbus der Legalität: Die Verschiebungen der Landgrenzen wurden in Verträge und Gesetze gegossen und so gegen kein Recht verstoßen. Auf Vertragsbrüche folgten neue Verträge.“ Edenheiser 2013, S. 22.

<sup>66</sup> Bolz 2013, S. 110.

<sup>67</sup> Ebenda.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 110ff.

<sup>69</sup> Hier traten die Sac und Foxes dem Bündnis Tecumseh gegen die Amerikaner bei und standen somit auf der Seite der Briten, siehe ebenda.

ein Keil zwischen die Stämme getrieben, die nun auf der Seite der unterschiedlichen Kriegsparteien gegeneinander kämpften, obwohl sie ursprünglich kulturell eng verbunden waren. Vertreter dieser indigenen Stämme fanden sich im Jahr 1837 in Washington ein, um mit der US-amerikanischen Regierung Land- und Friedensverträge auszuhandeln. Peter Bolz nennt die Einladung zu den Vertragsverhandlungen nach Washington eine wohlkalkulierte Beeinflussung, da sie in erster Linie eine Machtdemonstration der Euro-Amerikaner gewesen sei. Die Indianer seien von der Zahl der Weißen, ihren großen Städten und ihren technischen Errungenschaften so überwältigt gewesen, dass sie nach ihrer Rückkehr ihren Stammesgenossen von allen kriegerischen Handlungen abrieten.<sup>70</sup> Hinzu kam die euro-amerikanische Auffassung, dass (technischer) Fortschritt und Demokratie unausweichliche Naturgewalten seien, die vor anderen Lebensweisen und ethnischen Minderheiten Vorrang haben. Auch spielte der kulturelle Überlegenheitsanspruch eine Rolle, der in Amerika in der besonderen Ideologie des „Manifest Destiny“ als säkulare Botschaft Form annimmt.<sup>71</sup> Das „Manifest Destiny“ war die Doktrin, die die euro-amerikanische Expansion gen Westen legitimierte, indem sie sie als göttlichen Auftrag und schicksalhafte Aufgabe verstand. Diese umfasse „die freie Entfaltung unserer sich jährlich vermehrenden Millionen“, so der New Yorker Journalist John L. Sullivan in der Zeitschrift *The Democratic Review* im Jahr 1845.<sup>72</sup> Diese „offenkundige Bestimmung“ vereint in sich somit das Sendungsbewusstsein, den amerikanischen Exzeptionalismus, Nationalismus und Expansionismus. Eben diese Themen des politisch-ideologischen Diskurses – Fortschritt, Zivilisationsmission, die Überlegenheit der euro-amerikanischen Kultur und zeitgleiche Romantisierung der indigenen Lebensweisen –<sup>73</sup> sind für diese Zeit notwendige Folien der Analyse. Die Konferenzen fanden im Oktober 1837 aus Platzgründen in einer presbyterianischen Kirche statt und waren von Kriegsstaatssekretär Joel R. Poinsett einberufen worden.<sup>74</sup> Es reisten 26 Häuptlinge und Krieger der Santee, 18 Yankton-Sioux sowie Sac und Foxes an, unter ihnen Black Hawk und

---

<sup>70</sup> Bolz 2013, S. 110-117.

<sup>71</sup> Bolz 1999, S. 10; Pratt 1927.

<sup>72</sup> Dippel 2015, S. 47.

<sup>73</sup> Edenheiser 2013, S. 22.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 387.

Keokuk und einige Monate später die Delegierten der Winnebago, Pawnee, Omaha, Oto sowie Missouri. Die indianischen Unterhändler und ihre Häuptlinge sorgten bei ihrer Ankunft durch ihre Bewaffnung mit Pfeil, Bogen, Tomahawks und Lanzen für große Aufmerksamkeit.<sup>75</sup> Bei den Verhandlungen unter dem Vorsitz Poinsetts, der von einer Vielzahl von Regierungsbeamten und anderen Würdenträgern begleitet wurde, sollte Frieden zwischen den mittlerweile auf den Tod verfeindeten Indianerstämmen (Sac und Foxes sowie den Santee Sioux) geschlossen werden. Eigentliches Ziel der US-Regierung war die Sicherung von neuem Land, wobei man sich kaum Mühe gab, diese Absichten zu verschleiern. Offiziell hieß es, dass man Grenzen zwischen den einzelnen Stämmen festlegen wolle, um kriegerische Auseinandersetzungen zu beenden.<sup>76</sup> Keiner der anwesenden indigenen Vertreter war wiederum bereit, mit den euro-amerikanischen Politikern Frieden zu schließen, die vorschlugen, den Stamm der Winnebago als eine Art Puffer zwischen den Stämmen anzusiedeln.<sup>77</sup> Schlussendlich wurden sechs Verträge mit den Delegationen abgeschlossen, die Verlierer waren die indigenen Stämme.<sup>78</sup> Die feindselige Haltung zwischen den indigenen Stämmen hatte sich jedoch durch die persönliche Begegnung nur verstärkt, die bei den Gesprächen nach Stämmen getrennt im Halbkreis auf Stühlen saßen.<sup>79</sup> Die Treffen fanden einen Monat lang mehrmals wöchentlich statt und wurden von der breiten Öffentlichkeit in Form von Besuchern und Presseberichten aufmerksam verfolgt.<sup>80</sup> Während die Anwesenheit Pettrichs bei den Verhandlungen nicht in Frage gestellt wird, ist sich die Forschung über weitere Treffen zwischen dem Künstler und den Delegationen uneins. Während noch Geller davon ausgeht, dass die indigenen

---

<sup>75</sup> Bolz 2013, S. 113.

<sup>76</sup> Ebenda.

<sup>77</sup> Bott 1995, S. 387.

<sup>78</sup> Die Sioux und Winnebago verkauften das gesamte Land östlich des Mississippi. Die Sac und Foxes gaben gegen 100.000 Dollar eine Millionen Acre (1 Acre = 4046,86 m<sup>2</sup>) besten Farmlands in Iowa ab, wobei das Geld für das Begleichen von Schulden bei der amerikanischen Regierung für die Einrichtung ihrer Reservate gebraucht wurde, siehe Bolz 2013, S. 113-117. 67.000 Dollar wurden für den Bau von Mühlen, Farmausrüstung und Geschenken investiert, die jährlichen 10.000 Dollar sollten Bildungszwecken dienen. Die Häuptlinge unterzeichneten womöglich aufgrund der ihnen in Aussicht gestellten Geschenke und Pferde. Anschließend wurden die Gemüter mit einer Besichtigungstour durch Philadelphia, Boston und New York beschwichtigt, siehe Bott 1995, S. 388.

<sup>79</sup> Sac und Foxes rechts, die Sioux links, dazwischen die Iowa und später auch die Winnebago, siehe Bolz 2013, S. 116.

<sup>80</sup> Viola 1976, S. 34-36.

Abgeordneten „sich als willige Objekte gezeigt und ihm Sitten und Gebräuche, Trachten und andere Eigentümlichkeiten bereitwilligst erklärt“ hätten,<sup>81</sup> nimmt die neuere Forschung an, dass Pettrich alle oder einige Persönlichkeiten direkt getroffen oder zumindest aus der Ferne gesehen habe.<sup>82</sup> Edenheiser bezweifelt jedoch, dass die indigenen Abgeordneten jemals wirklich in Pettrichs Werkstatt waren.<sup>83</sup> Pettrich fertigte während der Verhandlungen Skizzen an,<sup>84</sup> von denen eine lithographische Reproduktion aus dem Jahr 1842 erhalten ist, die im Beratungsrelief bildhauerisch verarbeitet wurde.<sup>85</sup> Stehle berichtet darüber hinaus von der Publikation, die von einem sogenannten Lord Ashburton angestoßen wurde, welcher die Skizzen der Delegierten von Pettrich in seinem Atelier gesehen habe und nach Kopien fragte.<sup>86</sup> Es habe sich um fünf Folio-Lithographien von Indianern gehandelt, die im *United States Gazette* in Philadelphia am 8. Oktober 1842 publiziert wurden. Ob die restlichen Folio noch existieren, ist mir nicht bekannt.

### **1.3 Brasilien und die Ausarbeitung des *Indianischen Museums***

Wie bereits geschildert, fand Pettrich dank präsidentlicher Empfehlungen eine Anstellung am Hof Pedros II., wo er am 13. April 1843 ankam und bis 1857 blieb. Während seines vierzehnjährigen Aufenthalts in Brasilien, der ursprünglich nur als Zwischenstopp auf dem Heimweg nach Europa angedacht war, entstanden Skulpturen des Kaisers und anderer Persönlichkeiten.<sup>87</sup> Der Reisebericht des Dresdner Landschaftsmalers und Schriftstellers Wilhelm Heine vermittelt einen Eindruck von Pettrichs Schaffen in Brasilien.<sup>88</sup> Dort wird das *Indianische Museum* erstmals erwähnt und auszugsweise beschrieben. In

---

<sup>81</sup> Geller 1955, S. 127.

<sup>82</sup> Edenheiser 2013, S. 16.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>84</sup> Von Vertragsverhandlungen zwischen Native Americans und der US-Regierung existieren generell nur sehr wenige Darstellungen, weswegen die Dokumentation durch Pettrich umso wertvoller und bedeutender ist, so Bolz 2013, S. 117.

<sup>85</sup> Titel: *Portraits of distinguished Indians from several tribes, who visited Washington in 1847; also a faithful representation of the Indian war dance, which took place during their visit. Drawn on the spot by Ferdinand Pettrich.* Siehe Kat. 2013, S. 200. Die Lithographie befindet sich in den National Anthropological Archives der Smithsonian Institution.

<sup>86</sup> Stehle 1966, S. 407f.

<sup>87</sup> So z.B. ein Standbild sowie weitere Statuen in Gips und Marmor von Kaiser Pedro II., von anderen Politikern und historischen Persönlichkeiten wie beispielsweise dem Jesuiten José de Anchieta, dem „Apostel Brasiliens“ aus dem 16. Jh., siehe Geller 1955, S. 150-158.

<sup>88</sup> Heine, Wilhelm: *Reise um die Erde nach Japan an Bord der Expeditions-Escadre unter Commodore M.C. Perry*, Leipzig / New York 1856, S. 219.

Rio de Janeiro entstand somit das *Indianische Museum* nach den in den USA angefertigten Studien. Eine Ausnahme in diesem Entstehungsprozess stellt womöglich der *Sterbende Tecumseh* dar, dessen Tonmodell bereits 1840 in einem amerikanischen Zeitungsartikel erwähnt wurde.<sup>89</sup> Seine Marmor-Version sei durch einen „C.B. Norton“ 1864 in die USA gebracht worden und durch ihn ins Kapitol gelangt.<sup>90</sup>

Pettrich setzte die Skizzen in sechzehn Büsten und vier Statuen in Lebensgröße sowie in vier Reliefs und neun Bozzetti in Gips um. Der Grund für die Erstellung des *Indianischen Museums* ist umstritten. Stehle berichtet von einem amerikanischen Auftraggeber namens DeWitt Clinton Van Tuyl, der in Rio als Zahnarzt praktizierte.<sup>91</sup> Iris Edenheiser zitiert einen Brief des Monsignore Marino Marini, und gibt an, dass der Anstoß zur Ausarbeitung des Werkes ein Auftrag eines englischen Adligen gewesen sein mag. Sie gibt jedoch zu Recht zu bedenken, dass der Auftrag nie zu einem beiderseitigen Abschluss geführt worden zu sein scheint, womit Pettrichs Motivation, seine künstlerische Energie auf einen derart großen Werkkorpus mit einem für damalige Verhältnisse eher ungewöhnlichen Sujet zu lenken, nicht geklärt ist.<sup>92</sup> Auch hier in Brasilien geriet Pettrich in das Kreuzfeuer von Intrigen, die erneut in einem Anschlag auf sein Leben mündeten.<sup>93</sup> Über einen Kontakt zum Heiligen Stuhl gelang dem Künstler die Rückkehr nach Rom sowie die Aufnahme der Skulpturen in die päpstlichen Sammlungen.

#### **1.4 Rückkehr nach Europa und Schenkung an Papst Pius IX.**

1857 kehrte Pettrich nach Europa zurück. Der Kontakt nach Rom, der für Pettrich neue Perspektiven eröffnete, kam über den Einsatz des Apostolischen Gesandten in Südamerika und Vertreter des Heiligen Stuhls Marino Marini zustande. Marini schrieb Kardinal Antonelli in Rom, dass Pettrich im nächsten Jahr nach Rom zurückkommen wolle, um dort die Skulpturen in Marmor

---

<sup>89</sup> Edenheiser 2013, Fußnote 12, bezieht sich auf Stehle 1966, S. 399, der wiederum auf den *Saturday Courier* vom 6.7.1840, Philadelphia.

<sup>90</sup> 1878 sei die Skulptur in die Corcoran Gallery und 1916 schließlich in die Smithsonian Institution transferiert worden, siehe Stehle 1966, S. 410, wo sie heute noch ausgestellt wird.

<sup>91</sup> Stehle 1966, S. 410.

<sup>92</sup> Edenheiser 2013, S. 17f.

<sup>93</sup> Geller schreibt, dass Pettrich es abgelehnt habe, sich einer revolutionären Bewegung anzuschließen und somit in die Missgunst des kaiserlichen Hausministers Paolo Barbosa gefallen war, siehe Geller 1955, S. 158.

auszuführen.<sup>94</sup> Die Modelle könnten, so Marini als Geschenke an den Papst in die vatikanischen Sammlungen aufgenommen werden. Bemerkenswerterweise zeigte Papst Pius IX. Interesse an Pettrichs Skulpturen. Er besuchte das Museum sogar persönlich<sup>95</sup> und lobte Pettrichs Werke als verdienstvolle Unternehmung der Bewahrung der Erinnerung an die Ureinwohner Amerikas für kommende Generationen sowie für die Wissenschaft.<sup>96</sup> Der Papst nahm das *Indianische Museum* 1858 in seine Sammlung auf, wofür sich Pettrich am 21. Mai 1858 bedankte.<sup>97</sup> Pettrich beschrieb dem Papst in diesem Brief den Werkkorpus als „tiefschürfende bildhauerische Studien über die Rasse der Eingeborenen“,<sup>98</sup> in ihrer Gesamtheit “[...] ein indianisches Museum [...], das verschiedene Statuen, Büsten und Basreliefs der angesehensten Persönlichkeiten dieser Gegenden enthält.“<sup>99</sup> Es wird Pettrich in den Mund gelegt, dem Vatikan sein Werk überreicht zu haben, „mit dem lebhaften Wunsche, in der Hauptstadt der Welt, die letzten Reste einer aussterbenden Rasse bewahrt zu sehen“.<sup>100</sup> Dies ist jedoch nicht Pettrichs Formulierung, sondern die einer anonymen Quelle. Als Gegenzug für die Schenkung erhielt der Künstler sowie im Anschluss seine Frau eine monatliche Leibrente von 40 Dukaten, später 250 Lire pro Monat. Die 33 Kisten mit den Skulpturen erreichten am 28. August 1857 zunächst London. Dort blieben sie fast ein ganzes Jahr und wurden in der Pall Mall Gallery, einem Zentrum der damaligen Kunstszene, öffentlich ausgestellt. Am 9. Mai 1858 kamen sie in Livorno an, von dort aus wurden sie nach Rom geschickt. Ihren endgültigen Aufstellungsort fanden Pettrichs Skulpturen in der Gran Sala del Concilio, dem öffentlichen Repräsentationssaal im Lateranpalast in Rom.<sup>101</sup> Das Urteil der deutschen Künstler Peter von Cornelius und Friedrich

---

<sup>94</sup> Bott 1995, S. 394 sowie Dalla Torre 1940, S. 84. Siehe Anhang Nr. 1-4.

<sup>95</sup> Aigner 2013, S. 94, Fußnote 15.

<sup>96</sup> Dalla Torre 1940, S. 66: „intrapresa di gran merito“. Er zitiert die *Guida per la Collezione Indiana collocata nel Museo di S. Giovanni in Laterano*. Roma, Stamperia Vaticana, o.J., S. 4f.

<sup>97</sup> Siehe Anhang Nr. 4.

<sup>98</sup> Übersetzt nach Geller 1995, S. 163. Siehe Anhang Nr. 5. Originalwortlaut bei Dalla Torre 1940, S. 86: „studj profondi di scultura ‘intorno alle razze indiane indigene“.

<sup>99</sup> Übersetzt nach Geller 1995, S. 163. Siehe Anhang Nr. 4. Originalwortlaut bei Dalla Torre 1940, S. 86: „[...] un Museo Indiano, contenente varie statue, busti, bassirilievi dei personaggi più cospicui di queste tribù.“ Siehe Anhang Nr. 4.

<sup>100</sup> Handschriftliches Einzelblatt, ohne Autor, o.J., in: Vatikanstadt, Vatikanische Museen: Archivio Museo Etnologico Vaticano, Faldone America Settentrionale, Plico 4 Pettrich, S. 6-9 (zitiert nach Edenheiser 2013, Fußnote 19).

<sup>101</sup> Die Skulpturen blieb etwa 20 Jahre im Konzilsaal des Lateran. Nach dem Jubiläum Leos XIII. wurde sie in den Raum der prähistorischen päpstlichen Sammlungen verlagert. Zum

Overbeck, die von Papst Pius IX. als Gutachter eingesetzt wurden, fiel überaus positiv aus. Darüber hinaus setzten sich die Künstler dafür ein, Pettrichs Plastiken in Marmor auszuführen, was jedoch nicht geschah.<sup>102</sup>

## **2. Das *Indianische Museum***

### **2.1 Übersicht über den Werkkorpus**

Ferdinand Pettrichs *Indianisches Museum* umfasst sechzehn Büsten, fünf Statuen, vier Reliefs und neun Bozzetti. Die Entwürfe entstanden noch in Amerika zwischen 1837 und 1843, ausgeführt wurden sie in Rio de Janeiro in den Jahren zwischen 1845 bis 1856. Grundlage für die Skulpturen, Reliefs und Bozzetti sind die während der Verhandlungen angefertigten Skizzen, wobei es auffällig ist, wie ausgearbeitet die „Skizzen“ bereits sind. Ob die dazugehörigen Vorstudien noch existieren, ist fraglich.

Die Terrakottafarbigkeit des *Indianischen Museums* scheint eine Anlehnung an die Hautfarbe der Stammesmitglieder zu sein.<sup>103</sup> Tatsächlich ist sie eine nachträgliche Veränderung, die nicht von Pettrich vorgenommen wurde. 1927 wollte die amerikanische Altamerika-Forscherin Zelia Nuttall erreichen, verbunden mit einer Biographie über den Künstler, dass Pettrichs Skulpturen in die USA zurückkehren.<sup>104</sup> Der Erwerb von einigen Werken aus dem ethnologischen Museum des Vatikans war bereits verhandelt und finanziell abgesichert, allerdings wurde dies Arrangement von Seiten des Vatikans letztlich abgelehnt. Ihrem Wunsch, den gelblichen Skulpturen, eine dunklere Tönung zu verleihen, die „die Farbe der alten Cinquecento-Terracotta-Büsten, die schön und artistisch“ sei, so Nuttall, wurde jedoch stattgegeben.<sup>105</sup>

#### **2.1.1 Büsten**

Die sechzehn Büsten sind zum Großteil Porträts bedeutender Persönlichkeiten, deren Namen überliefert sind. Sie sind nicht chronologisch geordnet. Eine Büste stellt Keokuk (1767-1848) dar, Häuptling der Sac and Foxes und umstrittener Widersacher von Black Hawk.<sup>106</sup> Im Gegensatz zu diesem war

---

Verbleib der Skulpturen in den Vatikanischen Sammlungen und zum Umgang des Vatikans mit Pettrichs Oeuvre, siehe Aigner 2013.

<sup>102</sup> Siehe Anhang Nr. 6.

<sup>103</sup> Zur kunsttechnologischen Untersuchung der Büsten, siehe Maaz 2013, S. 60ff.

<sup>104</sup> Della Torre; Geller; Bott 1999, S. 396.

<sup>105</sup> Bott 1999, S. 396; Della Torre S. 93-95.

<sup>106</sup> Die Titel der Skulpturen gehen auf Beschreibungen der Werke im vatikanischen Inventar, ihre Abschrift bei Dalla Torre zurück und folgen dem Katalog von 2013, siehe S. 188.

Keokuk bereit, mit den Euro-Amerikanern zu kooperieren, weshalb er von der US-Regierung unterstützt wurde.<sup>107</sup> Dies führte, wie bereits erwähnt, zu Konflikten innerhalb der indigenen Stämme. Keokuk starb 1848 zurückgezogen in einer Reservation, auch weil ihm persönliche Bereicherung vorgeworfen wurde.<sup>108</sup> Pettrich stellt den Häuptling in einem mit Fell geschmückten Gewand dar, Ohrringe tragend und mit halb rasierter, halb zu einem Dutt gedrehter Frisur, die von zwei großen Federn geschmückt wird. Keokuks Kopf ist leicht zur Seite gedreht. Keokuks hohe Wangenknochen prägen die markanten Gesichtszüge, während sein strenger Blick den Betrachter frontal fixiert. Eine weitere Büste hat Black Hawk zum Thema, den mythenumrankten Sac und Fox-Häuptling (1767-1838). Als Teil der Gründungsmythen der Staaten Wisconsin und Illinois gehört er zu den bekanntesten Native Americans seiner Zeit.<sup>109</sup> An der Seite von Tecumseh kämpfte er im Britisch-Amerikanischen Krieg von 1812 auf britischer Seite. Im Gegensatz zu Keokuk, der sich auf Verkauf von Stammesland gegen jährliche Zahlungen einließ, war Black Hawk strikt gegen Landverkäufe an die euro-amerikanische Regierung.<sup>110</sup> Als er im Black-Hawk-Krieg 1832 versuchte, sein Land wiederzubesetzen, wurde er nach vier Monaten erfolgloser Besetzung verhaftet.<sup>111</sup> Pettrichs Büste zeigt einen älteren Mann, der wie Keokuk ein mit Fell geschmücktes Gewand und die gleichen Ohrringe trägt. Auf seinem Kopf sitzt ein Falke. Black Hawks markante Gesichtszüge sind vom Krieg gezeichnet. Die Gestalt blickt den Betrachter mit leicht geöffnetem Mund fast klagend an, büßt jedoch nichts von ihrer würdevollen Erscheinung ein.

Ein Kontrast zu Black Hawk selbst ist sein ältester Sohn Nahseuskuk (1805/07-1851/52), der 1832 gemeinsam mit seinem Vater gefangen und dann auf eine Tour durch die Städte der Ostküste geschickt wurde. Diese Reise sollte dazu dienen, „Überlegenheit und Unaufhaltsamkeit der neuen Zivilisation zu beweisen und indigenen Widerstand zu brechen“.<sup>112</sup> Er wird als attraktiver junger Mann mit langen, gestuften Haaren, markanten Gesichtszügen, vollen Lippen, einer

---

<sup>107</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 I, S. 120.

<sup>108</sup> Maaz 2013, S. 112f.

<sup>109</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 I, S. 122.

<sup>110</sup> Ebenda.

<sup>111</sup> Ebenda.

<sup>112</sup> Ebenda, S. 124.



großen, gekrümmten Nase und tiefsitzenden Augen dargestellt. Seine glatten Haare, die in einzelnen Strähnen geflochten sind, werden von einem Haarreif und Federn bekrönt, seine Brust ziert eine Friedensmedaille.<sup>113</sup>

Eine weitere Büste zeigt Wabokieshiek, enger Berater von Black Hawk und spiritueller Führer der Sac und Fox (1794-1841). Er stand den Kolonialherren ablehnend gegenüber und setzte sich dafür ein, sich auf indigene Traditionen und Lebensweisen zu besinnen.<sup>114</sup> Auf ihn geht Black Hawks Politik im Black-Hawk-Krieg von 1832 zurück, wobei sich seine Prophezeiungen über die Unterstützung durch andere Stämme nicht bewahrheiteten.<sup>115</sup> In der Folge wurde er gemeinsam mit Black Hawk festgenommen. Wabokieshiek wird als Mann mittleren Alters dargestellt, dessen weiche Gesichtszüge von ersten Falten gezeichnet und Zeichen für eine realistischere, von der Idealisierung abrückende Darstellung sind. Seine Kopfbedeckung mit einem Bisonkopf und seine Frontalität unterscheiden ihn von den restlichen Porträts.

Weesheet, ebenfalls ein Sac und Fox, wurde gemeinsam mit Black Hawk festgenommen (\*1797). Die Büste ist eine Darstellung eines mutigen jungen Kriegers, der, seinen Kopf nach rechts wendend, der Gefahr ins Auge zu sehen scheint. Seine Bärenkrallenkette deutet auf seine Verdienste im Kampf und seinen hohen sozialen Status.<sup>116</sup> Sein scharf geschnittenes, bartloses Gesicht, sein aufragender „Roach“, ein Haaraufsatz aus Tierhaar, der einem Hahnenkamm ähnelt, sowie die großen Ohringe springen dem Betrachter sofort ins Auge. Idealisierung und die Betonung der indigenen Gesichtszüge gehen hier Hand in Hand.

Die Büste von Pashepahaw (1762-zw. 1842 und 1846) stellt einen der Sac und Foxes-Häuptlinge dar, die 1804 einen Vertrag unterschrieben hatte, welcher schließlich zum Black-Hawk-Krieg von 1832 führte.<sup>117</sup> Seine Delegation war zu diesen Vertragsverhandlungen nicht autorisiert gewesen, sondern sollte lediglich ein Stammesmitglied auslösen. Die Häuptlinge rechtfertigten sich

---

<sup>113</sup> Pettrich selbst hat eine Friedensmedaille mit dem Konterfei des Präsidenten John Tyler entworfen. Zur Bedeutung der Friedensmedaillen, die als wichtigste zeremonielle Geschenke und Zeichen von Macht und Führerschaft von der US-Regierung an die indigenen Verbündeten gegeben wurden, siehe ebenda, S. 124.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 126.

<sup>115</sup> Ebenda.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 128.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 130.

damit, dass sie im Alkoholrausch über den wahren Inhalt des Vertrags, in dem große Teile des Stammeslandes abgetreten wurden, von den Euro-Amerikanern getäuscht worden seien.<sup>118</sup> Pashepahaw wird mit langen, offenen Haaren dargestellt, die zum Teil zu einem Knoten gedreht und mit einer Feder geschmückt sind. Sein Porträt prägt ein großes, rundliches Gesicht mit kleinen Augen und kennzeichnet ihn eindeutig als einen Native American. Sein unbekleideter Oberkörper ist schmucklos, ohne Insignien der Macht. George Catlin kommentiert sein zeitgleiches Porträt mit dem Hinweis, Pashepahaw habe sein Amt als Chief aufgegeben.<sup>119</sup>

Pettrich porträtierte in der nächsten Büste Watchhatakaw, den ersten Häuptling der Winnebago (1772-1864). Er hatte sich im Black-Hawk-Krieg auf die Seite der Euro-Amerikaner geschlagen und wurde mit Black Hawk gefangen.

Nichtsdestotrotz musste er 1837 einen Umsiedelungsvertrag unterschreiben, den er jedoch versuchte, später zu revidieren.<sup>120</sup> Die große Federkrone, die auf seinen glatten Haaren ruht, ist nahezu genauso hoch wie der Rest der Büste.

Die hohen Wangenknochen, die schweren Augenlider, die gebogene Nase und die weichen, schmalen Lippen des älteren Mannes kennzeichnen das Porträt.

Der alte Häuptling zieht seine Stirn zusammen, während die tiefsitzenden Augen den Betrachter sorgenvoll anschauen. Der leicht zur Seite gedrehte Kopf verleiht dem ernsten Porträt eine gewisse Dynamik.

Eine weitere Büste zeigt Hasaza, Chief der Yankton Sioux, der ebenfalls 1837 als Unterzeichner fungierte und große Teile des Landes östlich des Mississippi abtrat.<sup>121</sup> Das Augenmerk dieses Porträts liegt auf Hasazas Kopfbedeckung mit dem vollständigen Fell eines Rehbocks mit Hörnern. Das aufwendig wiedergegebene Fell bildet einen Kontrast zur glatten Haut des nackten Oberkörpers.

Roley McIntosh (1764-1850) war der Sohn eines Schotten und einer Muscogee und ist das Thema einer Büste, die als Einzige auch in Marmor ausgeführt wurde und sich seit ihrer Entstehung in New York City befindet. Roley McIntosh war der Häuptling des Stammes der Creek und Halbbruder von William

---

<sup>118</sup> Edenheiser / Nielsen 2014 I, S. 130.

<sup>119</sup> Ebenda.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 133.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 135.

McIntosh Jr.<sup>122</sup> Roley McIntosh unterzeichnete in seiner Funktion des ersten und obersten „Mico of the Creek Nation of the West“ mehrere Verträge, wobei der Vertrag von 1838 die materielle und finanzielle Entschädigung für die Vertreibung nach Westen regelte. Der Vertrag fällt in die Zeit von Pettrichs Aufenthalt in Washington. Man weiß jedoch nicht, ob der Häuptling auch Teil der Delegation war, weswegen ein Treffen zwischen dem Künstler und ihm nicht gesichert ist. Pettrich stellt auch Roley McIntosh wie auch manche andere Delegierte als stolze Indianer dar, mit markanten Gesichtszügen, bartlosem Gesicht, tiefsitzenden Augen, hoher Stirn und markanter Nase. Die Muscogee waren einer der „Fünf zivilisierten Stämme“, die sich früh an US-amerikanische Lebensweisen angepasst hatten, zum Beispiel hinsichtlich des europäischen Kleidungsstils.<sup>123</sup> Pettrich stellt ihn hier jedoch in traditioneller Tracht dar: Bisonfell, „Roach“ und Muschelbesatz am Hemd. Sein Medaillon unterhalb davon zeigt eine Sonne, wobei nicht klar ist, ob sich Pettrich hier auf die Sonnensymbolik des Gottes Apoll oder auf eine Interpretation indigener Mythen bezieht.<sup>124</sup>

Während die neun genannten Büsten Porträts von historischen Persönlichkeiten darstellen, die mit dem Namen betitelt sind, stellen vier weitere Büsten jeweils zwei Sioux- und zwei Winnebago-Krieger beziehungsweise Unterhändler dar. Obwohl ihre Namen nicht überliefert sind, tragen diese sowie die drei Büsten von drei weiblichen Sac und Fox-Angehörigen porträtähnliche Züge und sind keineswegs Stereotypen. Die Krieger tragen wie ihre Häuptlinge die Attribute der indianischen Kultur, so beispielsweise die Bisonhaut, die volkstümliche Tracht, den Roach, die Bärenkrallenkette, die großen in die Frisur eingebundenen Federn sowie Ohringe. Auch Pettrichs Frauen-Skulpturen tragen indianische Tracht und Schmuck. Ihre langen Haare sind durch einen Mittelscheitel geteilt und auf Höhe der Ohren zu Zöpfen geflochten. Während eine der Frauen eine enge Halskette sowie ein reich geschmücktes Gewand trägt, ist nicht klar, ob die andere Native American mit Brustschmuck oder reich geschmücktem Gewandsaum dargestellt ist. Die Gesichtszüge der von Pettrich

---

<sup>122</sup> William McIntosh Jr. war 1825 Hauptverantwortlicher vom Vertrag von Indian Springs, der für den unautorisierten Verkauf von Stammesland letztendlich vom Stammesrat zum Tode verurteilt wurde. Ebenda, S. 137.

<sup>123</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 I, S. 137.

<sup>124</sup> Ebenda.

als *Gemahlin eines Abgeordneten* betitelten Sac und Fox kennzeichnet eine große, gekrümmte „Adlernase“, schmale, tiefsitzende Augen und hohe Wangenknochen, während eine Skulptur der jungen Frau rundlichere, weiche Züge trägt. In der dritten Büste stellt Pettrich eine Frau dar, die er als *Indianerin, die nach der Gewohnheit der Sauks-Fox ihr Söhnchen auf dem Rücken trägt* betitelt. Das Porträt zeigt eine Frau, die eine große Bisonrobe um ihre Schultern trägt und mit ihrer linken Hand vor der Brust zusammenhält. Auf ihrem Rücken trägt sie ihr Kleinkind, das mit gekreuzten Armen über ihre Schulter blickt.

### 2.1.2 Bozzetti

Von den Bozzetti hat Pettrich nur ein Modell in Lebensgröße ausgeführt. Sie bestehen, wie der Großteil seiner Vollplastiken, aus bemaltem Gips. Keokuk wird im Katalog von 2013 als „aktiv Handelnder“ beschrieben, der vor dem Kongress während der Verhandlungen seinen Fall vertrat.<sup>125</sup> Er ist in „voller Montur“ dargestellt: mit Roach-Kopfschmuck, Bärenkrallenkette, reich verziertem Hemd und langer Bisonrobe, fransenbesetzten langen, enganliegenden Beinkleidern<sup>126</sup> sowie einem Lendenschurz und Mokassins, jeweils vermutlich aus Wildleder, des Weiteren hängende Ohrringen und Armbändern – diese Bekleidung tragen alle von Pettrich dargestellten Indigenen. Keokuks linker Arm ist ausgestreckt, während sein rechter seinen Stab umklammert. Sein Blick ist nach vorne gerichtet. Keokuks Haltung sowie das Schrittmotiv mit Stand- und Spielbein erinnern den Betrachter an den *Apoll vom Belvedere*, der in spiegelbildlich entsprechender Haltung steht. Drei weitere Bozzetti fangen Bewegung ein. Watchhatakaw ist im Schreiten erfasst, während er seinen Kopf nach links wendet und den Betrachter anblickt. Ihn kennzeichnen eine Federkrone, die bis weit auf den Rücken herabfällt, und seine Büffelhaut, die er vor sich zusammenhält. Letztere ist mit skizzenhaften Figuren verziert, zwischen den Federn auf dem Rücken ist zudem eine symbolische Darstellung der Sonne zu sehen.<sup>127</sup> Die Interpretationen divergieren: Mancher will in dieser Figur einen resignierenden Häuptling sehen, da Watchhatakaws Speerspitze gen Boden gerichtet sei, was aber auch auf

---

<sup>125</sup> Nielsen 2013 II, S. 167.

<sup>126</sup> In der Folge werden diese langen, enganliegenden Hosen als „Leggings“ bezeichnet.

<sup>127</sup> Nielsen 2013 II, S. 170.

Verhandlungsbereitschaft hinweisen könne.<sup>128</sup> Unmissverständlich ist jedoch sein sorgenvoller Blick und seine leicht gebeugte Haltung, die ihm einen fast klagenden Ausdruck verleiht.

Der nächste bewegte Bozzetto zeigt, so der Titel, einen *Indianer, der den überwundenen Feind skalpiert*, eine Szene, die auch im Kampfreliet zu sehen ist. Der siegreiche Winnebago kniet im Kampf über seinem Feind, zieht mit der rechten Hand an seinen Haaren, während sein Messer bereits an der Kopfhaut ansetzt. Überaus detailreich ausgearbeitet sind die mit Fransen besetzten „Leggings“, die jeweils kurz unter dem Knie ein enges Bündchen haben.

Ein Zwischenschritt von Bewegung zu Ruhe in den Bozzetti findet sich im Bildnis von Hasaza, dem Häuptling der Sioux. Nielsen hebt darauf ab, dass es keine antike Vorlage zu seiner ungewöhnlichen Körperhaltung gebe.<sup>129</sup> Hasaza trägt wie auch Watchhatakaw ein Tierfell mit dem Kopf eines Büffels. Er kniet und hebt seinen Arm nach vorne, sein Mund ist geöffnet. Er scheint mit einem Gegenüber zu interagieren. Seine linke Hand hält das heilige Kalumet, die rituelle Friedenspfeife. Stellt ihn das Bozzetto beim Vollzug eines Rituals dar? Ein Motiv der Innigkeit, aber auch Anspannung zeigt den zurückgelehnt sitzenden Nahseuskuk. Er umfasst seinen Vater Black Hawk mit seinem linken Arm und seinem rechten angewinkelten Bein. Seine rechte Hand ruht auf dem Tomahawk, während er seinen Kopf zur Seite dreht. Es bietet sich ein Bild des Schutzes für seinen zusammengesunkenen Vater, aber auch der wachsamen Bereitschaft zum Kampf. Ruhe strahlt hingegen der Creek-Häuptling Roley McIntosh aus, der sich an einen Baumstamm lehnt. Er trägt ein langes, mit Fransen verziertes Hemd, darüber ein Bisonfell, ein langes Beinkleid sowie Mokassins. Der runde Schild zu seinen Füßen ist offenbar eine fantasievolle Erfindung Pettrichs, da solche Schilde von den Creek nicht verwendet wurden.<sup>130</sup> Der Häuptling trägt einen Speer sowie einen Tomahawk. Der „Medizinmann“ und Berater Wabokieshiek lehnt hingegen mit übereinander gelegten Armen und überkreuzten Beinen an einem Pfeiler, dessen eingeritzte Symbole dem Betrachter ins Auge springen, wie zum Beispiel Sonne, Mond und Sterne, einige Strichmännchen sowie eine Eule und einen Adler.

---

<sup>128</sup> Nielsen 2013 II, S. 170.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>130</sup> Ebenda, S. 168.

Anscheinend hat sich Pettrich von Piktogrammen auf Bisonroben inspirieren lassen.<sup>131</sup> Wabokieshieks Blick ist nach unten gerichtet. Er trägt eine mantelartige, lange Büffelhaut mit einem Tierkopf wie einen Helm. An seinem Bozzetto ist besonders gut zu erkennen, wie sein Beinkleid an seinem Lendenschurz befestigt ist. Vollkommene Ruhe kennzeichnet den *Bozzetto eines halbhingestreckten Indianers*. Sein linkes Bein ist leicht angewinkelt. Seinen nackten Oberkörper umschlingt locker eine Büffelhaut, er trägt eine „Fransenleggings“, Lendenschurz und Mokassins. Seinen Speer umfasst er nur locker mit der rechten Hand.<sup>132</sup>

Der Bozzetto des sitzenden Sac und Fox-Mädchens ist als einziges Bozzetto in lebensgroßem Format ausgeführt und wird im Kapitel 2.1.4 besprochen.

### 2.1.3 Reliefs

Möglicherweise hat Pettrich die Reliefs als Friese für die Ausgestaltung eines Raumes angefertigt. Daraufhin deuten die ähnlichen Dimensionen von jeweils zwei Reliefs.<sup>133</sup> Die Verkürzungen in der Darstellung beispielsweise der Bisons im Jagdrelief könnten ein Hinweis auf die auf Untersicht konzipierten Darstellungen sein. Wie bereits erwähnt, vermutet das Ehepaar Bott, dass Pettrich den Auftrag vom amerikanischen Kongress erhielt, für einen Raum im Kapitol Friese mit Schilderungen der aktuellen Auseinandersetzungen zwischen den europäischen Siedlern und Herrschern auf dem amerikanischen Kontinent und den Ureinwohnern zu entwerfen.<sup>134</sup> Dies kann jedoch nicht belegt werden. Gemein ist den Werken aus Gips auch der erzählerische Charakter und ihr den klassizistischen Traditionen folgender formaler Aufbau.<sup>135</sup>

Edenheiser und Nielsen verweisen jedoch auf die eigenartig naive künstlerische Ausführung der vier Reliefs, die wiederum zu detailreich für grob angelegte Entwürfe seien.<sup>136</sup> Im Relief mit dem Titel *Büffeljagd der Sioux-Indianer am oberen Missouri* zeigt sich dies besonders deutlich. Es scheint

---

<sup>131</sup> Nielsen 2013 II, S. 169.

<sup>132</sup> Dieser Bozzetto ist als einziger Entwurf signiert, siehe ebenda, S. 173.

<sup>133</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 100.

<sup>134</sup> Bott 1995, S. 385.

<sup>135</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 100.

<sup>136</sup> Die Bisonjagd mit Pfeil und Bogen wurde in den 1830er Jahre im Zuge der neu aufkommenden „Indianermalerei“ ein beliebtes Thema, siehe ebenda.

unwahrscheinlich, dass Pettrich die Bisons der amerikanischen Prärien jemals gesehen hat, obgleich im Inventar des Ethnologischen Museums vermerkt wurde, dass die Jagd in Campden am Delaware nach dem Leben geformt sei.<sup>137</sup> Die Bisons erinnern mehr an Wildschweine. Auch die Darstellungsproportionen der Reiter und Pferde stimmen nicht: Die Oberkörper der Männer sind im Verhältnis zu ihren Beinen zu lang und die Pferde sind selbst für Mustangs zu klein. Pettrich gelingt es jedoch, die Bewegung und Dramatik der Jagd einzufangen. Dafür lässt er jeweils zwei Reiter im Eiltempo von links und rechts auf die Mitte zureiten. Dort befinden sich insgesamt vier Bisons, die von drei Angreifern „umzingelt“ werden. Sie stechen mit Speeren auf die Tiere ein, die zu fliehen versuchen, sich verzweifelt aufbäumen oder bereits am Boden liegen. Die Reiter kämpfen oberkörperfrei, mit fransenbesetzten „Leggings“ sowie einen Lendenschurz und sind mit Speeren oder Pfeil und Bogen bewaffnet. Auf dem Boden wird die felsige Steppe mit einzelnen Steinen oder Grashalmen angedeutet.

Das zweite Relief hat eine Schlacht zwischen den stark verfeindeten Stämmen der Winnebago und der Creek zum Gegenstand. Zwei Gruppen stehen sich, mit einfachsten Waffen wie den Tomahawks, Messern, Keulen, Speeren sowie Pfeil und Bogen ausgerüstet, gegenüber. Die figurenreiche, blutrünstige, bewegungsreiche Darstellung teilt Pettrich in vier Gruppen auf: Am linken äußeren Rand nähern sich drei Krieger im Lauftempo. Während der rechte Krieger zum Schuss mit Pfeil und Bogen ansetzt und der linke Krieger bereits seine Keule mit beiden Händen umfasst und mit fliehendem Gewand zum Angriff ausholt, scheint sich der mittlere mit diesem absprechen zu wollen. Am rechten äußeren Rand kämpfen zwei der drei Männer bereits gegeneinander. Die eindrucksvoll aufgebauschte Bisonhaut gehört einem Krieger, der sein Gegenüber bereits mit der linken Hand würgt und zugleich seinen Tomahawk mit der rechten weit ausholt, um ihn zu erschlagen. Dieser rammt ihm mit der linken Hand ein Messer in den Unterleib. Der dritte Krieger stützt sich hingegen in etwas seltsamer Haltung auf seinen Speer und scheint mit Kriegsgeheul nach Verstärkung zu rufen. Die mittleren Gruppen kennzeichnet eine gewaltvolle Darstellung von miteinander kämpfenden Gestalten, die mit den

---

<sup>137</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 100.

genannten Waffen aufeinander losgehen oder ihren Gegnern bereits erlegen sind. Im Reliefvordergrund finden sich zwei skalpierende Krieger, die über ihren Gegnern knien und die Messer zücken. Die hoch gewachsenen Krieger kennzeichnen ihre nackten, muskulösen Oberkörper; ihre Attribute, ihre Kleidung sowie ihre Gestaltung sind detailreich ausgestaltet.

Im dritten Relief stellt Pettrich einen gemeinsamen Kriegstanz der Sac und Foxes sowie der Sioux des Mississippi dar. Der Tanz in dieser Konstellation ist, so Edenheiser und Nielsen, angesichts der Feindschaft zwischen den beiden Stämmen höchst unwahrscheinlich.<sup>138</sup> Das figurenreiche Relief wird rechts und links von zwei sitzenden Gruppen gerahmt. Auf der linken Seite geben zwei Männer mit Trommeln den Takt vor. Hinter den beiden sitzt ein Krieger, der die Szene beobachtet. Eine Familienszene schließt die rechte Seite ab. Ein Vater hebt ein strampelndes Kind hoch in die Luft, während sich eine Frau vertraut auf seine Schulter stützt und das Kind betrachtet. Hinter ihr trägt eine Frau ein Kind in einem Tuch auf dem Rücken; es ist eine Variation des bereits besprochenen Büsten-Motivs der Frau mit Kind. Im Reliefvordergrund kauert eine stillende Mutter, während ein kleines Kleid neben ihr die tanzenden Erwachsenen nachahmt. Die zehn Männer zwischen den beiden Sitzgruppen tanzen derweil in den unterschiedlichsten Posen. Ihre Gestalten sind, wie in den anderen Reliefs auch, hochgewachsen und muskulös. Sie tragen einen Lendenschurz teils mit, teils ohne „Leggings“. Die meisten von ihnen sind fast kahl rasiert mit Federschmuck im Resthaar oder haben langes Haar. Auffällig ist hier, dass einige Männer Kurzhaarfrisuren tragen, ein Novum gegenüber den Vollplastiken. Mit Kriegswaffen und Instrumenten wie Rasseln in den Händen formen ihre Bewegungen ein rhythmisches Auf und Ab entlang des Reliefs. Laut Edenheiser und Nielsen greift Pettrich mit seiner Anordnung der Figuren formal auf dramaturgisch ausgefeilte Friesentwürfe zurück, die weniger antik-römische Sarkophag-Traditionen von Jagd- und dionysischen Szenen zum Vorbild habe.<sup>139</sup> Vielmehr sei die Anordnung der Figuren und ihr Agieren wie vor einer Bühne mit geringer Tiefenstaffelung der griechischen Klassik zuzuordnen. Die rechte, sentimentale Figurengruppe gehe jedoch auf Caritas-Darstellungen des 19. Jahrhundert zurück. Pettrich bezieht sich möglicherweise

---

<sup>138</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 106.

<sup>139</sup> Ebenda.



mit einer solchen Tanz-Darstellung auf eine Darbietung, die im Rahmen der Vertragsverhandlungen im Jahr 1837 stattfinden sollte und wegen zu großen Andrangs abgesagt werden musste.<sup>140</sup> Es war nicht unüblich, dass die Delegationen zu solchen Auftritten gebeten wurden, doch wollten einige Unterhändler angesichts der zukunftsentscheidenden Verhandlungen nicht für derartige Darbietungen mit dem Beigeschmack des Spektakels für Schaulustige herhalten.<sup>141</sup>

Das vierte Relief thematisiert die Beratungen zwischen den Ministern der Vereinigten Staaten und den Häuptlingen der Sac und Foxes und den Santee Sioux im Herbst des Jahres 1837 in Washington. Pettrich wohnte diesen Beratungen im Zuschauerraum bei und fertigte vermutlich die Skizzen an, die sich heutzutage als lithographische Reproduktion im Archiv der Smithsonian Institution befinden und Grundlage für sein *Indianisches Museum* sind.<sup>142</sup> Der Katalog beurteilt Pettrichs Relief kritisch, besonders im Vergleich zur Ausgestaltung der Aula des Augusteums der Universität zu Leipzig im Jahr 1837 durch Pettrichs früheren Dresdner Kommilitonen Ernst Rietschel.<sup>143</sup>

Tatsächlich ist die Verhandlungsszene das unaufgeregteste der vier Reliefs, auch aufgrund der strikten Symmetrie und der fehlenden Dynamik durch Bewegung und Aktion. Doch durch die detaillierte Ausarbeitung aller Teilnehmer und die Konzentration auf die zentrale Verhandlungsszene wird durchaus Spannung aufgebaut. Dort verhandeln vier Euro-Amerikaner, die um einen Tisch stehen, mit Keokuk. Zwei von ihnen begegnen dem hoch gewachsenen Keokuk stehend, zwei von ihnen sitzen und schauen zu ihm auf. Der zentral angeordnete Minister sitzt am Tisch, auf dem zwei kleine Tintenfüßer stehen und scheint die Rede Keokuks, der dabei ist, seine Anliegen vorzubringen, zu protokollieren. Auf dem Buch, das neben ihm liegt,

---

<sup>140</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 106.

<sup>141</sup> „Zudem stellte diese Praxis auch ein Paradoxon dar [...]: Einerseits sollten sich Native Americans ‚zivilisieren‘ und weißer Kultur anpassen, andererseits gleichzeitig ihre als archaisch betrachteten Traditionen in den Städten des Ostens vor einer neugierigen Menge zum Besten geben.“ Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 106.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>143</sup> „Rietschel gelingt eine harmonische und wohlproportionierte Komposition zur Würdigung des politischen Ereignisses. Auch Pettrich ringt bei der Darstellung [...] um eine symmetrische Komposition und spannungsvolle Inszenierung, in deren Zentrum die mittige, sitzende Figur steht. Doch die Protagonisten bleiben in ihrer Gestik vergleichsweise unbewegt. Vielmehr vermitteln sie den Eindruck, additiv vor dem Hintergrund aneinandergereiht zu sein, eine kompositorische Tiefenstaffelung wird kaum ersichtlich.“ Ebenda.

ruht die Hand seines stehenden Verhandlungspartners. Seine Haltung vermittelt den Eindruck, er würde sich buchstäblich auf seinen Gesetzestext stützen, sich damit auf sein „Recht“ berufen und bestehen wollen. Der dritte Politiker sitzt auf einem Stuhl in ein faltenreiches Gewand bekleidet, das er auf der Höhe seiner Armlehne zusammenrafft. Er mustert Keokuk mit kritischem Blick. Keokuk am nächsten steht ein Abgeordneter, der seine Arme vor sich verschränkt, während er den Häuptling eindringlich betrachtet. Die Minister tragen im Gegensatz zu Keokuk „westliche“ Kleidung (Hosen, Hemden, Halstücher und Jacketts) und kurze Haare, die zeitgemäß frisiert sind. Ein starker Kontrast zu ihnen, ihrer Haltung und ihrer Bekleidung ist Keokuk mit der Delegation der Sac und Foxes. Keokuks Gestalt ist direkt an sein Bozzetto als souveräner Redner angelehnt. Er steht aufrecht und scheint sein Anliegen durch selbstbewusste Rednergestik vorzutragen. Er ist in eine Bisonhaut gekleidet, die er wie eine Toga über seine Schulter geworfen hat und die seinen linken Arm umschlingt. Ohringe, ein Kopftuch und ein Adler auf seinem Kopf schmücken sein kahl rasierendes Haupt. Alle indigenen Unterhändler sitzen wiederum auf Hockern, nur drei Männer jeweils an den Rändern kauern auf dem Boden. Einer von ihnen raucht halb liegend eine Friedenspfeife. Die Gruppen sind gestaffelt im flachen Reliefgrund angeordnet. Die insgesamt 17 Native Americans tragen, wie in den anderen Plastiken von Pettrich auch, enganliegende Beinkleider mit Fransen, Mokassins, Halsschmuck und Kopftücher oder Federschmuck in den kurzen bis kahl rasiereten Frisuren. Sie sind entweder oberkörperfrei oder tragen um ihre Körper geschlungene, lange Bisonhaut. Die Mehrzahl von ihnen ist bewaffnet. Die Männer tauschen sich miteinander aus oder wohnen der Verhandlung bei, während sie sich auf ihre Waffen stützen oder zurücklehnen. Einer von ihnen (in der rechten Gruppe im Hintergrund) schaut nachdenklich nach oben und spielt dabei mit seinem Ohr. Ihre vornehmen, stolzen Gestalten zeichnen sich jedoch, im Gegensatz zu Keokuk, der selbstbewusst vorträgt, durch eine bedrückte Haltung aus. Sie verfolgen das Geschehen aufmerksam und doch entgeht dem Betrachter nicht, dass die Verhandlung nicht den gewünschten Erfolg zu bringen scheint.

#### 2.1.4 Statuen

Die vier, in Gips ausgeführten Statuen stellen den sterbenden Tecumseh, den Häuptling der Mississippi-Sioux, Tahtapesaah, eine sitzende junge Indianerin aus dem Stamm der Sac und Foxes sowie einen jungen Indianer dar.

Die Skulptur *Vierzehnjährige Indianer, als Jäger dargestellt, im Begriff, an den Ufern eines Flusses Enten zu schießen* stellt einen Jungen dar, der sich auf grasig-steinigem Untergrund an seine Beute heranschleicht. Den linken Fuß möchte er gerade absetzen, während er mit der rechten Hand und leicht gebücktem Oberkörper nach einem Pfeil aus seinem Köcher greift. Sein linker Arm, mit welchem er seinen Bogen hält, ist ausgestreckt. Konzentriert schaut er in die Ferne. Er ist traditionell gekleidet, zudem trägt er einen langen Umhang und seinen Köcher in einer Umhängetasche. Die Figur ist eine „genrehafte[...] Darstellung eines Indianers auf der Jagd“.<sup>144</sup> Indem Pettrich den spannenden Höhepunkt einer Erzählung darstellt, verleiht er, so die Autorinnen, „der Figur einen erzählerischen Charakter, der sogar einen zeitlichen Ablauf widerspiegelt.“<sup>145</sup> Auf eine antike Vorlage geht die Objektbeschreibung auch ein: Es könne offenbleiben, ob sich Pettrich mit einem Werk aus der Mengsschen Antikensammlung auseinandersetze, da es sich keinesfalls um ein direktes Zitat handle.<sup>146</sup>

Die einzige lebensgroße Frauenstatue ist diejenige einer jungen Sac and Fox, die laut den Unterlagen im Archiv des Ethnologischen Museums die Schwester des gerade besprochenen Entenjägers und die Tochter der kindertragenden Native American ist.<sup>147</sup> Die junge Frau mit langen, zu einzelnen Zöpfen geflochtenen Haaren, die Pettrich auch als Bozzetto ausführte, sitzt mit ausgestreckten Beinen möglicherweise auf einem Felsen. Um ihren Oberkörper ist ein langer Umhang geworfen, den sie mit beiden Armen vor sich zusammenrafft. Sie spielt mit einem Mokassin, dessen Gegenstück vor ihr herunterbaumelt. Es ist, wie im Fall der Büste, nicht klar, ob auf ihrer Brust eine Halskette oder ein reich geschmückter Gewandsaum dargestellt ist. Sie trägt einen Federschmuck auf der Stirn, ihren linken Oberarm ziert ein Armreif. In

---

<sup>144</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 40.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Ebenda.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 39.

Gedanken versunken neigt die Sac und Fox ihren Kopf nach unten. Ihre Haltung und ihr Gesichtsausdruck drücken Ruhe und Entspannung aus. So wie manch andere Werke des *Museums* ist es ein melancholisches Porträt einer Native American.

Die dritte Statue stellt den Mdewakanton-Dakota-Häuptling Tahtapesaah dar (1800-1876).<sup>148</sup> Der federbekrönte Krieger mit schulterlangen Haaren ist mit 2,20 Metern überlebensgroß und trägt lediglich einen Lendenschurz und einen Umhang, der bis zum Boden reicht. Tahtapesaah stützt sich auf seine lange Lanze, an sein Bein fügt Pettrich etwas unbeholfen noch ein Schwert hinzu. Die eindrucksvolle Gestalt wendet ihren Blick nach links und blickt den Betrachter an, während dieser weiter schreitet.

In den beiden letzten Werken wird der berühmte Häuptling der Shawnee, Tecumseh dargestellt, der im Britisch-Amerikanischen Krieg von 1813 in der Schlacht von Thames auf der Seite der Briten starb. Es handelt sich somit um ein posthum entstandenes Porträt des Häuptlings. Sein Werk habe der Künstler nach Tecumsehs Totenmaske geformt, so hält es sich zumindest hartnäckig in den Quellen.<sup>149</sup> Die Statue führte Pettrich sowohl in Gips als auch in Marmor aus – letztere befand sich im Kapitol in Washington D.C., heutzutage ist sie Teil des Smithsonian American Art Museum. Mit der Großplastik des Tecumseh wird von Pettrich erstmals explizit ein Native American thematisiert, der im Kampf gegen die euro-amerikanische Ausdehnung starb. Was im gesamten *Indianischen Museum* hintergründig mitschwingt, wird hier bildhauerisch umgesetzt. Tecumseh genoss als bedeutender indigener Offizier bereits zu Lebzeiten hohes Ansehen und wird bis heute politisch und künstlerisch, in Literatur und Film, rezipiert. Im heutigen Ohio, im südlichen Gebiet der Großen Seen wurde er 1768 in einer Region geboren, die von euro-amerikanischer und indigener Seite umkämpft war.<sup>150</sup> Die von ihm gegründete pan-indigene Konföderation, die jedoch nach seinem Tod zerfiel, hatte das Ziel, weiße

---

<sup>148</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 42.

<sup>149</sup> „Eine solche Totenmaske existiert jedoch nicht – die Umstände seines Todes wurden bereits von damaligen Zeitzeugen widersprüchlich berichtet und seine Leiche nie zweifelsfrei identifiziert.“ Ebenda, S. 38.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 35.

Siedler an der Expansion zu hindern und indigenes Territorium zu verteidigen.<sup>151</sup>

Halb an einen Baumstamm gelehnt, halb bereits zu Boden gleitend, erliegt Tecumseh gerade seinen Verletzungen. In seiner Stirn und seinem Oberkörper sind deutlich die tödlichen Einschusslöcher zu sehen. Seinen unbekleideten Oberkörper umfasst sein langer, an den Rändern verzierter Mantel, der seine linke Schulter und den Arm verdeckt. Mit letzter Kraft hebt er seinen Arm und damit den Tomahawk in seiner rechten Hand. Seinen Kopf vermag er nicht mehr gerade zu halten. Obgleich er gerade im Sterben liegt, ist sein Gesicht nicht schmerzverzerrt. Seine geschlossenen Augen und sein leicht geöffneter Mund sind Teil eines idealen und zeitlosen Porträts. Tecumseh trägt ein langes Beinkleid, einen Lendenschurz darüber sowie Mokassins und einen Armreif am rechten Arm. Seine kurz rasierten Haare schmückt ein Roach. Wie in Kapitel 2.4.1 dargelegt wird, handelt es sich hier um eine eindeutige Antikenrezeptionen: Vorbild ist der *Sterbende Gallier*. Eine Gipskopie der Skulptur befindet sich seit 1623 im Besitz der römischen Adelsfamilie Ludovisi und konnte als Teil der Mengsschen Abguss-Sammlung zu Pettrichs Studienzeiten in Dresden studiert werden.

## **2.2 Beispiele für Darstellungen außereuropäischer Menschen im 17. und 18. Jahrhundert im Medium der Skulptur**

Skulpturale Darstellungen von Skythen, Persern oder Schwarzafrikanern, die im Zeichen des Interesses und der Neugier für die Physiognomien fremder Völker stehen, gibt es bereits seit der griechischen Archaik und mehrfach im Hellenismus.<sup>152</sup> In der Frühen Neuzeit finden Auseinandersetzungen im Medium der Skulptur im Zuge der Erschließung und Eroberung außereuropäischer Länder statt und haben den Bewohner des afrikanischen Kontinents zum Gegenstand.<sup>153</sup> Ein frühes, berühmtes und besonders hochwertiges Beispiel ist der *Mohrenkopfpokal* aus dem Jahr 1593/1602 von

---

<sup>151</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 35.

<sup>152</sup> Katalog 2002, S. 279, siehe Buschor 1919; für hellenistische Beispiele, siehe Katalog 2002, S. 276ff.

<sup>153</sup> In der europäischen Kunstgeschichte existieren Darstellungen von Afrikanern bis zum Barock vor allem als Heiliger Mauritius und als Balthasar, Vertreter des afrikanischen Kontinents oder aber als Sklaven oder besiegte Gegner, siehe Maaz 1994, S. 261. Für die Darstellung von Schwarzafrikanern seit dem frühen 16. Jh., siehe Katalog 2002, S. 280-303 und Earle 2005.

Christoph Jamnitzer, einem Nürnberger Bildhauer-Goldschmied, der Teil der Wettiner Kunstsammlungen war und sich nach der spektakulären Wiederauffindung in den 1990er Jahren heute im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet.<sup>154</sup>

Häufiger sind Skulpturen schwarzafrikanischer Menschen, deren Alterität nur durch den dunklen Marmor kenntlich gemacht wird. So gestaltete der französische Bildhauer Nicolas Cordier (1567-1612) in den Jahren 1607 bis 1612 aus einem antiken Torso eine Skulptur, die als „Diana, detto volgarmente la Zingarella“ beschrieben wurde.<sup>155</sup> Auffällig sind lediglich ihre stark gedrehten Locken. Tatsächlich handelt es sich in Darstellung und Form um eine antike Venus. Auch Gian Lorenzo Bernini stellt bei der Umarbeitung der *Fontana del Moro* (1653/54) keinen außereuropäischen Typus dar – das Ergebnis erinnert vielmehr an antike Darstellungen von Satyrn.<sup>156</sup> Anders verhält es sich mit Cordiers *Moro Borghese* (1607-12), der sich als Vollplastik (1611-12) im Louvre und als Büste (1610) in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindet, und eine erste Annäherung an eine bildhauerische Umsetzung eines außereuropäischen Typus ist.<sup>157</sup> Besonders beim Exemplar in Paris legte Cordier Wert auf die Ausarbeitung der gekräuselten Haare. Vier Porträts von Schwarzafrikanern, die Cordier oder seinem Umfeld zugeschrieben werden, bzw. von seinen Arbeiten inspiriert sind, finden sich im Prado.<sup>158</sup> Eine zweifelsohne gelungene Darstellung von Alterität einer außereuropäischen Persönlichkeit ist die polychrome Marmorporträtbüste des kongolesischen Diplomaten, Antonio Emanuele Ne Vunda, genannt „Nigrita“. Ne Vunda verstarb 1608 in Rom und erhielt auf Wunsch Papst Pauls V. 1629 in der Taufkapelle der Basilika Santa Maria Maggiore ein Grabmal. Grundlage der von Antonio Francesco Caporale gefertigten Büste war seine Totenmaske. Entstanden ist ein Porträt, wobei es dem Bildhauer keine Schwierigkeiten bereitete, den „Fremden“ naturgetreu darzustellen.

---

<sup>154</sup> Katalog 2002; Kretschmann / Syndrma 1997, S. 107-112.

<sup>155</sup> Paul 2000, S. 123.

<sup>156</sup> Giometti, Cristiano: Testa di moro, Museo Nazionale Palazzo Venezia, Progetto Getty Foundation, Catalogo delle sculture (2009), Stand: 15.11.2010  
<<http://www.museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/129/ricerca-nel-catalogo/139/testa-di-moro>> (8.12.2017).

<sup>157</sup> Katalog 2000, S. 287f.

<sup>158</sup> Coppel Aréizaga 1998, S. 106-108. Mit Dank an Dr. Stephan Schröder (Prado) für die Hinweise.

Möglicherweise war die europäisierende Darstellung der Menschen aus anderen Kontinenten Ergebnis eines Desinteresses an den äußeren Unterschieden der Völker. Andererseits gibt es Beispiele dafür, dass der Exotismus im Zentrum des Künstlerinteresses stand, nicht jedoch das Interesse an der anderen Kultur, Geisteswelt und den Persönlichkeiten dieser anderen Regionen der Welt: Jean-Baptiste Pigalles *Nègre Paul* (1760) und Claude-Andrés Büste eines Gesandten des Tippoo-Sahib (1788).

Ganz anders wendet sich Johann Gottfried Schadow der Darstellung von Alterität in seiner Büste *Selim du Dafour* von 1807 zu.<sup>159</sup> Ohne Drapierung legt Schadow seinen Fokus auf die Anatomie seines Kopfes sowie das gekräuselte Haar. Maaz meint sogar einen melancholischen Beiklang „im Antlitz des Entwurzelten und vielfach Bestraften [...]“ zu sehen.<sup>160</sup> Zudem findet eine Nobilitierung des Sudanesischen durch das klassisch-antike Büstenschema statt, die er auch bei seinem *Kaffernprinzen* anwendet. Dessen grausame Entstehungsgeschichte erklärt die Ähnlichkeit mit einer Totenmaske.<sup>161</sup> Im Zentrum dieser beiden Werke von Schadow stehen Physiognomie- und Proportionsstudien, wobei das Ziel das sachlich-empirische Studium der Wirklichkeit und die korrekte Wiedergabe physiognomischer Besonderheiten ist.<sup>162</sup> Dokument dieses Interesses sind seine phrenologischen Studien, wie beispielsweise ein echter Schädel mit Bezeichnungen, die er mit den beiden Büsten der Akademie der Künste Berlin schenkte.<sup>163</sup>

Hiermit kontrastiert Pettrichs konzentrierte Herausarbeitung der Physiognomie als Phänomenologie<sup>164</sup> der amerikanischen Ureinwohner, wobei seine Darstellungsintention nicht ethnographischer Natur ist.<sup>165</sup> Nielsen nennt dies eine realistische Anlage der Physiognomie, die von Pettrich „mitunter ins Idealische

---

<sup>159</sup> In der Forschungsliteratur hat sich die Bezeichnung *Neger Selim* eingebürgert, bereits bei Mackowsky 1951 in direkter Anlehnung an den Schreibkalender Schadows, der 1807 notierte: „15. Dez. dem Mohren Selim Büste angefangen“. Noch im Ausstellungskatalog Johann Schadow und die Kunst seiner Zeit aus dem Jahr 1994 wird der Titel sowie der Begriff, im Gegensatz zum Begriff „Wilde“, nicht in Anführungsstrichen gesetzt, siehe Maaz 1994. Mit Dank für diesen Hinweis an Anna Schultz, Akademie der Künste Berlin.

<sup>160</sup> Maaz 1994, S. 262.

<sup>161</sup> Katalog 2017 (Katalogbeitrag M. Dönike), S. 273.

<sup>162</sup> Ebenda; Maaz 1996, S. 87f.

<sup>163</sup> Maaz 1996, S. 88.

<sup>164</sup> Maaz 2013, S. 53.

<sup>165</sup> Dazu mehr im Kapitel 2.4.1.

überhöht wird“.<sup>166</sup> Sein *Museum* stellt zwar die Native Americans mit den Eigenheiten der Menschen außereuropäischer Herkunft dar, die den indianischen Typus eindeutig als fremd markieren: Die hochgezogenen Wangenknochen, die ausgeprägten „Adlernasen“, die „Mongolenfalte“ der tief liegenden Augen, die hohe Stirn und die zumeist schmale Kopfform sind die hervorstechendsten Merkmale. Diese fremden Gestalten werden jedoch ähnlich den Darstellungen griechischer Helden in Aktion, in heroischer Nacktheit und zugleich mit den Attributen der indianischen Kultur (Kopfschmuck, Fell etc.) dargestellt. Im Zentrum der Darstellung steht die konzentrierte innere Haltung, mit der Pettrich an die frühklassizistische Tradition Winckelmanns anschließt: Es geht weder um den barocken Klassizismus im Sinne eines *Herkules und Lichas* von Canova (1789-1812) oder um die Forderung Diderots nach Bewegung, Entnervung oder Erzittern<sup>167</sup> noch um die Theatralik und Vitalität des Spätklassizismus.<sup>168</sup> Vielmehr verwirklicht Pettrich das winckelmannsche Menschenbild mit den Idealen der „edlen Einfalt“, „stillen Größe“, Contenance und Selbstbeherrschung.<sup>169</sup> Aktion und Emotion wird in seinem Jagd- und Kriegsrelief gezeigt. Pettrichs naturalistische Formensprache kann man, wenn man so will, dem „romantischen Klassizismus“ zuordnen.<sup>170</sup> Wie bereits erwähnt, kann der spannenden Frage nach Pettrichs Personalstil erst in einer künftigen Publikation nachgegangen werden.

Pettrich arbeitete die individuellen Physiognomien heraus: die Eigenschaften des heldenhaften Kämpfers, des weisen Diplomaten oder Redners, des tapferen Kriegers, des attraktiven jungen Häuptlingssohns. Dabei gelang es ihm, diese Charakteristika des indianischen Volkes idealisiert einzufangen, ohne in herabstufende Wertigkeit wie andere Künstler des 19. Jahrhunderts zu verfallen.

---

<sup>166</sup> Nielsen 2016, S. 73.

<sup>167</sup> „Bewege mich, versetze mich in Erstaunen, entnerve mich, mach mich zittern, weinen, schauern, wüten, dann erfreue meine Augen später.“ (Denis Diderot, 1713-1784), siehe Katalog 2013, S. 12, zitiert nach Brookner, Anita: *Greuze. The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon*. London 1972, S. 50.

<sup>168</sup> Maaz 2017, S. 97.

<sup>169</sup> Ebenda.

<sup>170</sup> Siehe für den Begriff des „Romantischen Klassizismus“: Katalog 2013, S. 11, 26; Kaczmarczyk 2013; Nesselrath 2013, S. 70; Nielsen 2013, S. 33f.; Geller 1954, S. 64.



## **2.3 Ausgewählte Werke des *Indianischen Museums* im Vergleich**

Dieses Kapitel bespricht anhand einzelner Bildwerke Pettrichs Rezeption antiker und renaissancezeitlicher Bildtraditionen, die Ikonografie des „Edlen“ und „Unedlen Wilden in zeitgenössischen Werken sowie zwei klassizistische Skulpturen des Amerikaners Thomas Crawford, die sich im Vorlauf zu Pettrich mit dem Native American auseinandergesetzt haben.

### **2.3.1 Pettrichs Rezeption der Antike und Renaissance**

Im Vergleich zeitgenössischer Fotografien von Native Americans mit den Skulpturen von Ferdinand Pettrich wird der Grad der Idealisierung in dessen Porträts deutlich.<sup>171</sup> Die symmetrischen Gesichter, die hohen Stirnen und die schmalen langen Nasen stellen Rückgriffe auf klassisch-antike Schönheitsideale dar.<sup>172</sup> Sie sind offensichtlich Teil der Darstellungsstrategie des Bildhauers. Um Pettrichs besonderen Umgang mit dem Sujet Indianer, sein Formvokabular und Darstellungsmodus zu verstehen, ist ein direkter Vergleich mit antiken und renaissancezeitlichen Traditionen fruchtbar.

Seine Kampfdarstellungen lassen sich in Darstellungsform und Komposition mit dem Kupferstich *Kampf nackter Männer* des französischen Kupferstechers, Medailleurs, Zeichners und Goldschmieds, Étienne Delaune (1518/19-1583)<sup>173</sup> vergleichen. Der kleinformatige und detailreiche Stich aus dem Jahr 1550/1572 stellt eine Kampfszene zweier verfeindeter Gruppen dar.<sup>174</sup> Eine der gegnerischen Parteien trägt Federschmuck, welcher ein exotisches Element in die ansonsten traditionelle Kampfdarstellung bringt. Der Höhepunkt des Kampfes ist in aller Akribie dargestellt: Die Gesichter der Krieger sind verzerrt und angespannt, desgleichen ihre ineinander verschlungenen Körper. Auffallend ähnlich sind im Vergleich von Pettrichs Relief und Delaunes Stich neben den unbedeckten, muskulösen, angespannten Oberkörpern auch die Körperhaltungen einzelner Krieger: das Spannen des Bogens, das Ausholen zum Schlag (mit der Keule oder dem Tomahawk) oder zum Zustecken mit der

---

<sup>171</sup> Siehe beispielsweise den *Shindler Catalogue* des amerikanischen Künstlers Antonio Zeno Shindler und der ersten fotografischen Ausstellung in den USA im Jahr 1869 in der Gallery der Smithsonian Institution, siehe hierfür Fleming 2003.

<sup>172</sup> Wienand 2013, S. 161.

<sup>173</sup> Bimbenet-Privat 2009.

<sup>174</sup> Delaunes Darstellung diente bereits als entfernte Inspiration für Theodor De Brys Stich, *Massacre of Franciscans*, im vierten Band seiner Amerika-Serie aus dem Jahr 1594: Zu Étienne Delaunes Einfluss auf Theodor De Bry, siehe Keazor 1998, S. 135-139.

Lanze sowie die gekrümmten Rückenansichten. Beide Darstellungen konzentrieren sich weniger auf das Geschehen als auf die Körper, Haltungen und Bewegungen der Kämpfer, die zu Figurentypen stilisiert werden, deren Waffen austauschbar sind.

Diese Art der Kampfszene erinnert an antike Gesamtkompositionen, wie sie bereits im Hellenismus im Hochrelief des Sockels des Pergamontempels zu finden sind, welches den Kampf der griechischen Götter mit den Giganten darstellt. In der frühen Neuzeit werden diese Bildtraditionen, wie beispielsweise im Stich *Kampf nackter Männer* von Antonio Pollaiuolo aus dem Jahr 1470 aufgegriffen. Im Zentrum steht in dieser frührenaissancezeitlichen Darstellung der Nachweis der Kenntnis der Anatomie des menschlichen Körpers mit idealen Proportionen sowie die ausgewogene, nahezu symmetrische Bildkomposition. Sowohl in Pollaiuolos als auch in Delaunes Stich findet eine Rezeption der Antike statt, die Anatomie- und Bewegungs-Studien mit Analysen antiker Skulptur vermischt und zum Teil auf konkrete antike Kunstwerke anspielt. So ist in Delaunes Stich die Bauchpartie des zentral positionierten Kriegers in meinen Augen eine direkte Anlehnung an den *Torso vom Belvedere*.

Auch Pettrich nutzt bildmotivisch direkte Vorlagen antiker Skulptur: Bei der Betrachtung der Skulptur des *Sterbenden Tecumseh* drängt sich der Vergleich mit der römischen Kopie der antik-hellenistischen Skulptur des *Sterbenden Gallier* auf. Die Anlehnung an ein ganz spezifisches antikes Werk ist zunächst angesichts der klassizistischen Ausbildung Pettrichs nicht verwunderlich.

Zudem kannte er die Skulptur des *Sterbenden Gallier*, die im 17. Jahrhundert bei Ausgrabungen der Villa Ludovisi entdeckt worden ist und in Dresden seit 1794, als Teil der Mengsschen Abgusssammlung ausgestellt war.

Der *Sterbende Gallier* (230/220 v. Chr.) war ein Auftragswerk Attalos' I., König von Pergamon, anlässlich seines Sieges über die Kelten und das Heer der Seleukiden, ausgeführt von seinem Hofbildhauer Epigonos.<sup>175</sup> Ursprünglicher Aufstellungsort war das Heiligtum der Athena Nikephoros in Pergamon. Die Skulptur stellt einen unbedeckten Krieger dar, der bereits an der Brust verwundet zu Boden gesunken ist und schmerzverzerrt nach unten blickt. Mit dem rechten Arm stützt er sich sitzend auf, seine linke Hand liegt auf seinem

---

<sup>175</sup> Mandel 2007, S. 168ff.

angewinkelten Bein, seine Waffen liegen verstreut vor ihm. Haartracht, Schnurrbart, Halsring („Torques“), aber auch seine von Realismus geprägten Gesichtszüge kennzeichnen ihn als „Barbaren“. Untersuchungen im Kontext jüngster Restaurierungen weisen jedoch darauf hin, dass der Kelte, keineswegs resignierend die Schmerzen seiner Verwundung erträgt und seinen Tod erwartet, sondern dass er alle Kraft aufbringt, um sich, den Schmerzen entgegenstehend, wiederaufzurichten.<sup>176</sup>

Pettrich rezipiert hier formal und motivisch die Antike und passt darüber hinaus die Bedeutung des antiken Werkes an das neue Sujet an. Auch Tecumseh ist durch Kleidung und Haartracht eindeutig als „Indianer“ gekennzeichnet. Er liegt jedoch schon offensichtlich im Sterben: Sein an den Baumstamm angelehntes Liegen und die Einschusslöcher sind unmissverständlich. Hier ist das Sterben absehbarer und zudem durch die Lebensgeschichte des Häuptlings gerechtfertigt. Nichtsdestotrotz zeigt sich Tecumseh auch in diesem Moment kämpferisch, indem er den Tomahawk nach oben streckt. In beiden Werken werden die Krieger als stark und tapfer charakterisiert. Obschon Pettrichs Werk pathetischer ist und Tecumsehs Tod im Vergleich zu dem des Galliers unzweideutig darstellt, begegnen beide Werke in ihrer Zurückgenommenheit den wenngleich besiegten Helden im Moment ihres Todes mit Achtung und Respekt.

Weitere Beispiele für indirekte Rückgriffe Pettrichs auf antike Vorlagen, die im Katalog von 2013 miteinander in Verbindung gebracht werden, sind zum einen *Der Enten jagende Indianerjunge* und der *Apoll von Belvedere* sowie der *Schreitende Krieger* vom Aphaiatempel in Aigina, zum anderen der *Häuptling der Mississippi-Sioux Tah-tape-saa* und der *Doryphoros von Polyklet*.<sup>177</sup> Dies zeigt, dass die Vorbilder für Pettrichs Skulpturen antik-griechischen Ursprungs, genauer der Archaik sind. Bernhard Maaz schreibt dazu: „Man darf davon ausgehen, dass Pettrich sich dabei ganz dezidiert auf die Archaik bezog, denn was er

---

<sup>176</sup> „Dieser unbedingte Wille zur Anstrengung ist ihm auch klar ins Gesicht geschrieben [...]. Die Skulptur zeichnet somit eine höchst dynamisch konzipierte, transitorische Körperbewegung aus, für die der verwundete Kelte seine ganze Willenskraft aufzuwenden entschlossen ist.“ Cain 2006, S. 12f.

<sup>177</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 III, S. 40, 42; Maaz 2013, S. 58f.

und die Zeitgenossen in dem Leben der indigenen Völker entdeckten, ähnelte in ihrer Wahrnehmung dem ursprünglichen Leben des homerischen Zeitalters.“<sup>178</sup>

Bereits in den Briefen von Christoph Kolumbus über die Neue Welt wurden die idealen Landschaften des Dichters Homer sowie in den Beschreibungen der Urbevölkerung das goldene Zeitalter Horaz' und Ovids evoziert.<sup>179</sup> Die Indigenen werden zunächst in seinen Schriften und in der Folge bei Amerigo Vespucci mit der klassischen Antike in Verbindung gebracht.<sup>180</sup> Ihr gutes Aussehen sowie ihre wohlgeformten, unbehaarten Körper erinnerten sie schon früh an die Skulpturen der Heroen und Götter der griechischen und römischen Antike, was im Disput von Valladolid, im Rahmen der Verteidigung der indigenen Rechte von Bartolomé de Las Casas vorgebracht wurde.<sup>181</sup>

In künstlerischen Darstellungen orientierten Künstler sich von Beginn an beziehungsweise auf Körperbau und Physiognomie an gängigen antiken „Typen“. <sup>182</sup> Europäische Bildlösungen sowie idealisierte und typisierte Hauptfiguren, die antike Vorbilder adaptierten, hingen auch mit der Anpassung an Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des europäischen Publikums zusammen, das sich durch diese intrinsische Authentizitätsbestätigung des Gesehenen wie „daheimgebliebene Augenzeugen“ fühlen konnte.<sup>183</sup>

In der Mitte des 18. Jahrhundert findet sich der Topos des Indianers als antiker Heroe in den Schriften von Johann Joachim Winckelmann: Hier wird die Gestalt des Indianers mit den Helden Homers verglichen.<sup>184</sup> Auch der amerikanische Maler Benjamin West, der 1760 nach Europa kam und 1792 Präsident der Londoner Royal Academy wurde, assoziierte die Skulptur des *Apoll von*

---

<sup>178</sup> Maaz 2013, S. 59.

<sup>179</sup> Honour 1976, S. 5.

<sup>180</sup> „What more can I say? They live according to nature, rather than Epicureans so far as they can, than Stoics.“ Honour 1976, S. 8.

<sup>181</sup> „Las Casas [...] held the Indians to be physically weak but intelligent (the very opposite of Aristotle's definition of slaves), extolled their virtues, and even compared them with the ancient Greeks and Romans.“ Honour 1976, S. 55f., 59.

<sup>182</sup> Honour 1976, S. 77.

<sup>183</sup> Greve 2004, S. 228. Mit Dank an Sebastian Stotz.

<sup>184</sup> „Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsche zu Fuße nachsetzet, wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht wird der ganze Bau des Körpers gemacht, so bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße.“ Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst, Zweyte vermehrte Auflage*, Dresden, Leipzig 1756, S. 5.

*Belvedere* im Vatikan mit einem Indianer – beim ersten Anblick soll West gerufen haben: „My God, how like it is to a young Mohawk warrior.“<sup>185</sup> Diese Parallelen hängen damit zusammen, dass seit dem Cinquecento die amerikanischen Ureinwohner durch ihre Unberührtheit mit der europäischen Zivilisation in Verbindung mit einem paradiesischen Urzustand gebracht wurden. In dieser Vorstellung spiegelt der Indianer als „Naturmensch“ einen Urzustand der eigenen Welt wider, der noch nicht von der Zivilisation verdorben war und im Einklang mit der Natur lebte. Darüber hinaus knüpft Pettrich in seinem Werk *Sterbender Tecumseh* an den Topos des Vergleichs der Indianer mit den antiken Barbaren an, hinter dem das Konzept des „Edlen Wilden“ steht.<sup>186</sup> Seit der Antike tritt man dem „Fremden“ zwiespältig entgegen: Einerseits wurden dessen Wildheit und Unzivilisiertheit betont, andererseits gab es eine Tendenz, ihn zu idealisieren.<sup>187</sup> Im 16. Jahrhundert nutzten deutsche Humanisten die Figur des „Edlen Wilden“ für den Versuch, eine deutsche nationale Identität in Abgrenzung von Kirche und Feudalismus zu entwickeln.<sup>188</sup> Dazu wurden antike Schriften wie *Germania* von Tacitus herangezogen, in der die unbeugsam-trotzigen, stolzen und unverfälschten Germanen, die in unwirtlichen Gefilden überlebten und sich im Kampf tapfer schlugen, in einer kulturkritischen Projektion als die vorbildlich Guten etabliert, anhand derer Kritik an der eigenen Gesellschaft geübt werden konnte. Diese Eigenschaften wurden auch den Ureinwohnern seit den ersten Berichten der Eroberung Amerikas zuerkannt. Die Anlehnung an das Bildmotiv des sterbenden Galliers an das des sterbenden Häuptlings, deren Verbindung darüber hinaus im Werktitel unmissverständlich evoziert wird, gewinnt somit eine weitere Dimension. In der Zeit des Philhellenismus, der Begeisterung für das antike Griechenland und alles Griechische (in der unter anderem demokratische und republikanische Prinzipien anstrebenswerte Vorbilder für die USA wurden) übertrug Pettrich das antik-klassizistische Vokabular auf die nordamerikanischen Ureinwohner, die anders als die Bevölkerungen Asiens und Afrikas keine gemeinsame

---

<sup>185</sup> Nesselrath 2013, S. 66.

<sup>186</sup> Die Figuren des „Edlen“ und „Unedlen Wilden“, die den Indianer sowohl verklärt als auch verteufelt und als zugespitzte Darstellungen des 16. Jh. in Zeiten der aktiven Vertreibung der Native Americans propagandistisch genutzt wurden, werden im übernächsten Unterkapitel eingehend analysiert.

<sup>187</sup> Wiener 1990, S. 25.

<sup>188</sup> Usbeck 2013, S. 178; Paolucci 2013, S. 10f.

Geschichte mit Europa geteilt haben. Seine Bildwerke stellen die Indigenen in den Kontext der europäischen Antike und deren mythologischen Helden, Cäsaren, Dichtern und Philosophen sowie zu den geistigen Repräsentanten der europäischen Aufklärung. Des Weiteren wählte Pettrich für die Darstellung der Native Americans das klassisch-antike Büstenschema, die den eben diesen genannten gesellschaftlichen Eliten und Würdeträgern vorbehalten war und somit eine weitere Facette seiner Antikenrezeption ist.

Die Ureinwohner werden von Pettrich heroisiert und in stilisierter Art und Weise dargestellt. Gleichzeitig sind ihre Individualität, ihre Historizität als Personen (viele von ihnen werden mit ihrem indigenen Namen genannt) und der mit ihnen dargestellten Ereignisse sowie die Schwerpunktsetzung der Darstellung auf ihrer Physiognomie, Kleidung, Haartracht und Accessoires auffällig.

Bemerkenswert ist hier der Unterschied zwischen dem Darstellungsmodus der euro-amerikanischen Politiker und den Native Americans. Iris Edenheiser beurteilt dies negativ. Ihre ethnologische Analyse seiner Skulpturen ergibt, dass Pettrich auf Unterschiede innerhalb der indianischen Kulturgruppen verzichtete.<sup>189</sup> Er lässt dabei auch eigene Beobachtungen außer Acht, welche die Anpassung der Native Americans an die euro-amerikanischen Moden wie z.B. die Kurzhaarfrisuren, Hüte oder Uniformjacken festhalten. Pettrich habe alles weggelassen, was europäischen Vorstellungen von exotischen Menschen und „dem Indianer“ als „Naturmensch“ hätte gegenläufig sein können.<sup>190</sup> Hat dies rein mit Sehgewohnheiten und Erwartungen des möglicherweise erhofften europäischen Publikums zu tun? Folgt Pettrich dabei der romantischen Verklärung des „Edlen Wilden“ und der Vorstellung vom stolzen Prärieindianer als prototypischem Indianer? Reiht er sich in das Lamento über den scheinbar unvermeidbaren Untergang der Native Americans ein? Die genannten Vorwürfe existieren zumindest von ethnologischer Seite.<sup>191</sup> Teil des Vorwurfs ist zudem, dass Pettrich, in einer Zeit der Etablierung des Genres „Indianermalerei“ im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen George Catlin und Karl Bodmer die urbane Welt der US-amerikanischen Ostküste nie verlassen hat, um die

---

<sup>189</sup> Edenheiser 2013, S. 20.

<sup>190</sup> Ebenda.

<sup>191</sup> Ebenda, S. 18-25.

Lebenswelt der Native Americans zu teilen.<sup>192</sup> Eben diese Illustrationen der „Indianermaler“, die für immer neue Illustrationen genutzt und abgekupfert wurden, prägten jedoch durch ihre weite Verbreitung in Europa sowohl die Vorstellung vom Indianer als „Edlem Wilden“ als auch die vom Untergang geweihten Prärieindianer.<sup>193</sup> Vom kunsthistorischen Standpunkt aus scheint es offensichtlich, dass Pettrich von Beginn an keine ethnografische oder gar Rassenstudie intendierte, wie sie die physische Anthropologie der Zeit,<sup>194</sup> sondern dass er mit seiner Idealisierung und (teilweise konkreten) Rezeption der Antike vielmehr ein übergeordnetes Darstellungsinteresse verfolgte. Dennoch können die genannten Ambiguitäten nicht von der Hand gewiesen werden: Dies sind zum einen die Eindeutigkeit des bevorstehenden Todes des Häuptlings Tecumseh sowie der Vergleich des Indianers mit den germanischen Barbaren, zum anderen die Verallgemeinerung ethnologischer Zugehörigkeiten und das Hinwegsehen über indianische Anpassungen an das euro-amerikanische System. Gleichwohl muss konstatiert werden, dass sich Pettrichs Konzeption und qualitätvolle Auseinandersetzung von denen seiner Zeitgenossen stark abhebt. Die Skulpturen besitzen eine nostalgische Note, die mit Blick auf die historischen Gegebenheiten auch als mahnende, gar anklagende Botschaft gedeutet werden kann.

### **2.3.2 Der „(Un-)Edle Wilde“ in den Werken zeitgenössischer Künstler als Gegenbild zu Pettrichs *Indianischem Museum***

Wie im Kapitel 1.2.1 bereits geschildert, wurde die Situation für ausländische Künstler wie Pettrich in den USA durch die Konkurrenz mit amerikanischen Bildhauern wie Horatio Greenough, Thomas Crawford oder auch bereits etablierten europäischen Künstler wie Luigi Persico und Enrico Causici erschwert. Letztere bekamen den von Pettrich angestrebten Auftrag zur Gestaltung der Ostfront des Kapitols.<sup>195</sup>

In der Skulpturengruppe *Discovery of America* aus den Jahren 1837 bis 1843 stellt der italienische Bildhauer Luigi Persico Christoph Kolumbus dar, der in Ritterrüstung und mit finsterner Miene vorwärtsschreitet und einem Pantokrator

---

<sup>192</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>193</sup> Bolz 1999, S. 21f.

<sup>194</sup> Den Grundstein legt bereits die physiognomische und anatomische Typenlehre im 18. Jh., siehe Wiener 1990, S. 32.

<sup>195</sup> Stehle 1966, S. 396.

gleich, die Weltkugel mit der Rechten nach oben hält. Ihm weicht eine Indianerin. Während sie grimmig zum „Entdecker“ Amerikas aufblickt und ihr linkes Bein noch im Vormarsch begriffen ist, dreht sie sich mit dem Oberkörper von ihm weg und streckt schützend ihren linken Arm vor sich. Ihr rechtes Bein scheint jedoch bereits einzuknicken und auch ihr nach hinten gedrehter rechter Arm verdeutlicht ihre flüchtende Position. Lediglich das um ihre Hüfte geknotete Gewand bedeckt den ansonsten unbekleideten Körper. Von ihr geht keine Gefahr aus; der sicher schreitende Pionier ist ihr haushoch überlegen. Auf der linken Seite des Treppenaufgangs wird Persicos Werk von Horatio Greenoughs Skulpturengruppe *The Rescue* flankiert. Greenough war zeitgleich mit Pettrich Schüler von Bertel Thorvaldsen. Das Pendant stellt einen Indianer mit Tomahawk dar, der eine Siedlerfamilie bedroht. Der nur mit einem Lendenschurz bekleidete Indianer, der bereits zum Schlag ausholt, um eine auf dem Boden kauernde, in Schrecken versetzte Mutter mit Kind anzugreifen, kann in letzter Sekunde vom Familienvater aufgehalten werden. Der starke, entschlossene und souverän wirkende Mann steht hinter dem Angreifer und hat diesen fest im Griff, der wiederum erschrocken zu ihm aufblickt. Der Hund der Familie verfolgt die Szene nahezu hilflos. In Greenoughs Skulptur siegt der souveräne weiße Pionier; offenbar soll er den berechtigten Fortschritt verkörpern. Der Indianer hingegen wird zu einer spiegelverkehrten, schwachen Version des *Laokoon*.<sup>196</sup> In der Erzählung wird, so Karl Lubbers, der Konflikt zwischen euro-amerikanischen Pionieren und indigener Bevölkerung auf einen Punkt in Raum und Zeit verknüpft, indem der Zusammenstoß der beiden Gruppen hier unblutig und eindeutig im Sinne des sieghaften, ruhigen und überlegenen Siedlers veranschaulicht wird.<sup>197</sup> Greenough selbst bestätigt, dass er „the peril of the American wilderness, the ferocity of our Indians, the superiority of the white-man, and why and how civilization crowded the Indian from his soil“ zeigen wollte.<sup>198</sup> Das Ehepaar Bott schreibt dazu: „In einer Atmosphäre, in der solche Töne von dem als ‚erster amerikanischer Bildhauer‘ bezeichneten Horatio Greenough geäußert werden konnten, wird Ferdinand Pettrich es mit seiner Sympathie für eine aussterbende Rasse vermutlich schwergehabt haben.“<sup>199</sup> Die beiden Skulpturen

---

<sup>196</sup> Berkhofer 1979, S. 91.

<sup>197</sup> Lubbers 1996, S. 102.

<sup>198</sup> Bott 1995, S. 384.

<sup>199</sup> Ebenda.



wurden erst im Jahr 1959 entfernt, trotz ihrer nationalistischen und rassistischen Propaganda, die sie mit dem Relief von Enrico Causici aus dem Jahr 1826 gemein haben. Causici stellt den Pionier Daniel Boone bei seiner Überschreitung der Siedlungsgrenzen von Kentucky im Kampf dar, wobei ihn sein muskulöser indianischer Gegner mit hassverzerrtem Gesicht und einem Tomahawk direkt angreift.

Der amerikanische Ureinwohner wird in den beschriebenen Werken als böse und gefährliche wilde Gestalt karikiert, unzivilisiert und minderwertig, die früher oder später der fortschreitenden, westwärts gewandten Kolonisierung der weißen Siedler weichen müsse. Das hier manifestierte Bild des „Unedlen Wilden“ wirkt prägend auf die Wahrnehmung des Indianers und geht, wie sein Gegenbild des „Edlen Wilden“ auf eine lange europäische Tradition in Literatur und Kunst zurück.<sup>200</sup> Seit der „Entdeckung“ Amerikas führt das zwiespältige Verhältnis zum Indianer zu diesen verzerrten, entgegengesetzten Repräsentationen, die vor dem Hintergrund (der Rechtfertigung) der Eroberung und Kolonisierung des neuen Kontinents zu betrachten sind. Die beiden Vorstellungen vom „(Un-)Edlen Wilden“ ziehen entweder das Geschichtsmodell in Zweifel, das von einer steten Aufwärtsentwicklung der Menschheit ausgeht oder degradieren den Indigenen gerade aufgrund dieses Modelles.<sup>201</sup> Einerseits sah man im Indianer einen Wilden, der, wie im letzten Kapitel besprochen, unbeugsam, stolz, tapfer, unverfälscht, frei und unabhängig sei. Dieser „beau sauvage“, der bereits im 16. Jahrhundert bei Michel de Montaigne und im 18. Jahrhundert in literarischen Werken und moralphilosophischen Abhandlungen französischer Aufklärer seine idealtypische Ausprägung als Kritik an der zeitgenössischen französischen Gesellschaft und unter dem an Rousseau anschließenden Sentimentalismus verbreitet wurde,<sup>202</sup> sei noch nicht von der

---

<sup>200</sup> Siehe beispielsweise Honour 1976, S. 3f.; Berkhofer 1988, S. 524; Wiener 1990, S. 25ff.; Frübis 1995, S. 17-54; Johoda 1999, S. 5ff.; seit der griechischen Antike entwickelte sich das Prinzip des „Edlen Wilden“, wo Fremde als „Barbaren“ bezeichneten, die des Griechischen nicht mächtig waren, über Tacitus' Darstellung in *Germania*, die mittelalterliche Figur des „Wilden Mannes“ bis hin zu den verklärenden oder verteufelnden „Indianerbildern“ der Philosophen der Aufklärung. Zum Konzept des beiden „Wilden“, siehe Berkhofer 1979; Wiener 1990, S. 25-35; Schimmel 1991; Jahoda 1999, S.1-25; Bitterli 2002.

<sup>201</sup> Wiener 1990, S. 26; Kaufmann / Haslinger 2002, S. 14.

<sup>202</sup> Kaufmann / Haslinger 2002, S. 15f. Wie bereits in Kapitel 2.4.1 erörtert, dienten der „Edle Wilde“ in der Abgrenzung der eigenen von fremder Kultur als Projektionsfläche für Kultur- und Gesellschaftskritik, doch nicht an den europäischen Werten generell, siehe Kaufmann / Haslinger 2002, S. 21ff.; Usbeck 2013, S. 178ff.

Verlogenheit und Künstlichkeit, ja von der Dekadenz der Zivilisation verändert und geschwächt, sondern lebe im Einklang mit der Natur. Der Indianer wird hier zur Reflektion eines natürlichen, paradiesischen Urzustands der Menschheit. Andererseits sah man in ihm den bösen, „unedlen“ Indianer, der auf dem Weg der Eroberung und Besiedelung des Kontinents eine lästige Hürde darstellte, mit Nacktheit, Kannibalismus, Lüsterheit, Grausamkeit assoziiert wurde und einen primitiveren Entwicklungsstand der Menschheit repräsentierte.<sup>203</sup>

Beide Bilder wurden je nach Bedarf instrumentalisiert: „Solange der „gute Wilde“ Engländern und Franzosen in antispanischer Propaganda zupaß kam, wurde das Bild aufrechterhalten, sobald Missionierungsbestrebungen scheiterten und sich Konflikte mit indianischen Gesellschaften verschärften, schlug er in sein Gegenteil um.“<sup>204</sup>

Wie in Kapitel 1.21. bereits erörtert, stand es im Denken des 19. Jahrhundert, das von den modernen Evolutionstheorien geprägt war, außer Frage, dass Zivilisation, Fortschritt und Technik wie unausweichliche Naturgewalten über die Wildnis und die mit ihr verbundenen Indianer obsiegen würde.<sup>205</sup> Die Folge war, dass sich in dem faszinierten und romantisierenden Blick auf die Native Americans,<sup>206</sup> welcher die Vorstellung vom Indianer als dem „Letzten seiner Art“ hervorbrachte, ein gewisses Bedauern ausbreitete. Vorzeitig brach ein Lamento über ihren bevorstehenden Untergang ein, was auch für die in Amerika künstlerisch Tätigen wie George Catlin durchaus eine Motivation war, die dort indigene Bevölkerung als „vanishing American“ zu dokumentieren.<sup>207</sup> Doch

---

<sup>203</sup> Jahoda 1999, S. 23. Zur Herausbildung der ihm zugeschriebenen Eigenschaften, siehe Berkhofer 1988, S. 524-529. Der Vorwurf des Kannibalismus war darüber hinaus Rechtfertigung für die Versklavung der Urbevölkerung, siehe Honour 1976, S. 56.

<sup>204</sup> Kaufmann / Haselinger 2002, S. 23.

<sup>205</sup> In diesem Zusammenhang ist der Vers von George Berkeley, „Westward the Course of Empire takes Its Way“ aus dem Jahr 1752 von Bedeutung, der im 19. Jh. durch seine Konnotation seiner Unabwendbarkeit wie ein Motto. Des Weiteren, siehe Berkhofer 1988, S. 529; Bolz 1999, S. 10. Die Native Americans bewegten sich in den Augen der Euro-Amerikaner „in einer zeit- und geschichtslosen Welt, in der ‚Indianertum‘ und ‚Zivilisation‘ zwei unvereinbare Gegensätze bildeten“. Dies hatte zur Folge, dass auch angepasste Native Americans wie die der Muscogee nicht mehr als Indianer anerkannt wurden, da sie keine „echten“ Indianer mehr sei. Nur wenn sie sich auf die Moden und Gepflogenheiten der „zivilisierten“ Welt einließen, hatten sie eine Chance als gleichberechtigte Verhandlungspartner anerkannt und am Rand der Gesellschaft verortet zu werden.

<sup>206</sup> Julie Schimmel stellt fest, dass der „Edle Wilde“ im Übergang zum 19. Jh. seine Bedeutung erweitert und sich seine Darstellungsweise ändert: „Particularly in portraits, we are shown well-formed heads with high foreheads and prominent noses, which recalled to nineteenth-century audiences men of Roman physique and virtue. The light of intelligence can be seen in their eyes.“ Schimmel 1991, S. 151.

<sup>207</sup> Für hilfreiche und wichtige Hinweise danke ich PD Dr. Ralf Michael Fischer, Eberhard Karls Universität Tübingen. Siehe Berkhofer 1979, S. 29. Der Geologe Sir Charles Lyell dazu: „[...] few future events are more certain than the speedy extermination of the Indians of N. America

diente die „Manifest Destiny“-Ideologie, die Rückständigkeit und das „ohnehin“ eintretenden Ende der Ureinwohner wiederum als Rechtfertigung für das politische Vorgehen wie deren Vertreibung, Enteignung und Ermordung. Darüber hinaus bekam das Bild des „Edlen Wilden“ in Amerika einen theologischen Beigeschmack durch die neuenglischen puritanischen Siedler.<sup>208</sup> Für sie waren die Vereinigten Staaten ein neues Kanaan, das Gelobte Land. Die Hoffnung lag in ihren Augen in der Verheißung Jesajas 51,3, dass der Herr Zions Öde zu einem Paradies und seine Wüste zu des Herren Garten machen werde.<sup>209</sup> „Was immer jedoch sie an paradiesischer Fülle erblickten – sie sahen das Gelobte Land von Wildernis umwuchert, und in ihr lauerte der Teufel.“<sup>210</sup> Die heidnischen Indianer dienten als „Fänge des Satans“ in ihrer Vorstellung dazu, sie aus dem Land zu vertreiben und sie an der Verbreitung des Evangeliums zu hindern.

In der amerikanischen Landschaftsmalerei bildeten sich aus der dichotomischen Auffassung des Indianers ab 1830 drei Motive seiner Stereotypisierung heraus, die, so Karl Lubbers identitätsstiftend für die Vereinigten Staaten wirkte: der „Edle Wilde“ als der Letzte seines Stammes, der aggressive und deshalb zu vernichtende „Unedle Wilde“ sowie der marginalisierte Wilde, der edel oder unedel in imperialen Panoramen auftaucht.<sup>211</sup> Auch in den Skulpturen von Pettrichs Konkurrenten sowie in der Folge im Grenzlandroman und Film-Western wird der „Unedle Wilde“ dargestellt, der im Gegensatz zum „Edlen Wilden“ stand, der über sein Los meditierte und angesichts dem Fortschreiten der europäischen Siedlern höflich wich.<sup>212</sup> Vielmehr stemmte sich dieser „Unedle Wilde“ gegen deren selbsterfüllende Prophezeiung des „Manifest Destiny“, indem er diesen das Feld nicht kampfflos überließ, war des Weiteren auf Raub und Mord aus und überlebte daher eher selten.<sup>213</sup>

---

and the savages of New Holland.” Lyell, Charles: Principles of Geology. Being an inquiry how far the former changes of the earth's surface are referable to causes now in operation, 3 Bde. (Vol. II), London 1830, S. 56).

<sup>208</sup> Lubbers 1996, S. 93.

<sup>209</sup> Ebenda, S. 94.

<sup>210</sup> Ebenda, S. 93.

<sup>211</sup> Lubbers 1996, S. 95f. Zur Rolle der „Frontier“ in der nordamerikanischen Malerei zwischen 1725 und 1930, siehe Habilitation von Dr. Ralf Michael Fischer, 2017.

<sup>212</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>213</sup> Ebenda.

Auch im *Indianischen Museum* findet sich das Motiv des skalpierenden Indianers. Das Skalpieren wird in europäischen Berichten und Darstellungen über kriegerische Auseinandersetzungen mit Native Americans verwendet, um diese als „Barbaren“ zu markieren. Tatsächlich war diese Praxis jedoch nur bei wenigen Stämmen in einer begrenzten Region Nordamerikas üblich, weit verbreitet fand sie sich später erst unter den Kolonialmächten nach der Einführung der sogenannten Skalpprämien, wobei die Tötung von Indianern aufgrund der vorgelegten Skalps bezahlt wurde.<sup>214</sup> Ins Werk Pettrich könnte sich die Darstellung als ein Genre-Motiv im Kontext der anderen Reliefs mit den Themen der Büffeljagd und dem rituellen Tanz einreihen.<sup>215</sup> Trotzdem verliert es nichts an seiner Ambivalenz, da ein Stereotyp des grausamen „Barbaren“ wiedergegeben wird.

Die Vollplastik des *Sterbenden Tecumseh* könnte wiederum das vorzeitige Bedauern über den voraussehbaren Untergang der Ureinwohner ausdrücken. Dem kann entgegengehalten werden, dass die stilisierte Darstellung von Tecumsehs Sterben ein wirkliches historisches Ereignis darstellt.

In der Gegenüberstellung wird deutlich, wie sich Pettrichs andersgeartete Darstellung des Indigenen sowie die zugrundeliegende Botschaft von diesen zeitgenössischen Werken abhebt: Hier wird kein Tomahawk schleudernder, hasserfüllter, weichender Indianer gezeigt, dem mit einem Überlegenheitsgefühl begegnet wird. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall: Es werden stolze, tapfere Indigene gezeigt, während der nostalgische, laut Julie Schimmel sogar verzweifelte Moment<sup>216</sup> aus dem Memorialcharakter rührt, welcher an die ihnen zugefügte Ungerechtigkeit, Vertreibung und Dezimierung erinnert. Pettrich ist jedoch sicherlich Kind seiner Zeit, welche der Befürchtung nachgeht, dass die indigene untergehende Kultur kurz vor ihrem Untergang stünde und diese deshalb dokumentieren möchte.

### **2.3.3 Die Skulpturen von Thomas Crawford als Vergleichspaar für Pettrichs Statuen**

---

<sup>214</sup> Edenheiser / Nielsen 2013 II, S. 102

<sup>215</sup> Nielsen 2013, S. 175.

<sup>216</sup> „Even whites recognized his [Tecumseh's, Anm. d. A.] greatness, but his death, tragic as they made it out to be, signaled the inevitability of white advance. Pettrich's marble [...] passes judgment on all Indian ‚heroes‘ who died in battle against whites. Their courage and skill, Pettrich maintains, were devoted to the wrong cause. Their deaths argued not for Indian rights but for the triumph of expansionism.“ Schimmel 1991, S. 169.

Schon vor und zeitgleich mit Pettrich gibt es Beispiele für Darstellungen von amerikanischen Ureinwohnern im Medium der Skulptur, die offenbaren, wie virulent die Auseinandersetzung mit dem Indianer in dieser Zeit war. Einen verwandten Umgang mit dem Indigenen in klassizistischer Formsprache weisen zwei Skulpturen des amerikanischen Bildhauers Thomas Crawford auf. Der Vergleich dieser Skulpturen mit Pettrichs Werken wurde in der kunsthistorischen Forschung bisher nicht angestrebt, trotz offensichtlicher Verwandtschaften. Der 1814 in New York geborene Crawford, der 1857 in London verstarb, siedelte als Schüler von John Frazee und Robert Launitz nach Europa über und wurde 1835 Schüler von Bertel Thorvaldsen.<sup>217</sup> Im selben Jahr brach dessen Schüler Ferdinand Pettrich in die USA auf. So wie auch der Dresdner Bildhauer machte er Native Americans zum Thema von zwei seiner Skulpturen: Die 1848 in Rom entstandene Skulptur *Mexican Girl Dying* ist eine Darstellung einer jungen Native American, die zu Boden gegelitten an eine Steinformation lehnt. Ihren Kopf nach hinten überstreckend fasst sie sich an die Brust, unter der sich allerdings lediglich eine kleine, unblutige Schnittwunde befindet. Abgesehen davon ist ihr Körper unversehrt und ihr Gesicht ebenmäßig. Die dramatische Position des leicht bekleideten Mädchens mit Federkrone, Federkleid und langen fließenden Haaren wirkt auf den ersten Blick nahezu lasziv. Entstehungsdatum, Thema, Darstellungsmodus sowie die Paraphrasierung des *Sterbenden Galliers* stellen Parallelen zum gleichzeitig entstandenen *Sterbenden Tecumseh* bzw. *Indianischen Museum* von Ferdinand Pettrich dar.<sup>218</sup> Das *Mexican Girl* entbehrt jedoch jedes kämpferischen Elements, das bei Pettrichs durch das nach oben Strecken des Tomahawks durch Tecumseh eine entscheidende Rolle spielt – die Indianerin beugt sich vielmehr ihrem Schicksal. Die oben beschriebenen Unstimmigkeiten stellen darüber hinaus einen erheblichen Qualitätsunterschied zu Pettrichs Skulpturen dar.

Crawfords Skulptur *The Indian, the Dying Chief Contemplating the Progress of Civilization* wurde hingegen Teil des erfolgreichsten Auftrages des Bildhauers.

---

<sup>217</sup> Tolles 2002, S. 148.

<sup>218</sup> Eine Verbindung oder einen Austausch über das gleiche Bildthema über den ehemaligen Lehrer Thorvaldsen konnte nicht bestehen, da Thorvaldsen im Jahr 1844 verstorben war. Möglich wäre dies nur, wenn Thorvaldsen Kenntnis von der Skulptur des Sterbenden Tecumsehs hatte, dessen Model möglicherweise bereits 1840 entstanden ist. Siehe dafür S. 17.

Im monumentalen Giebelfeld des Kapitols in Washington D.C. visualisierte Crawford 1863 die Hauptepochen der euroamerikanischen Geschichte Amerikas in allegorischen Bildern.<sup>219</sup> *The Dying Chief* ist eingebettet in eine Erzählung des euroamerikanischen Amerikas. Begleitet von einer aufgehenden Sonne und dem Weißkopfseeadler, ihrem Nationalsymbol, triumphiert die neue Nation dank des Fortschritts über alle Widrigkeiten. Auf die niedergeschlagene indianische Familie wartet rechts außen das Grab. In einem isolierten Format aus dem Jahr 1856, welches in der New Yorker Historical Society ausgestellt ist, sitzt der indianische Familienvater als sinnierende Figur nackt auf einem Steinblock und stützt sein Kinn verzweifelt-melancholisch auf seiner rechten Hand auf. Seine Accessoires sind die federgeschmückte Krone, Moccasins sowie das Tierfell, auf dem er sitzt. Die Pose ist bereits im Gemälde *Der Tod des General Wolfe* von Benjamin West zu finden.<sup>220</sup> Die Figur Benjamin Wests wirkt dort eher fasziniert-nachdenklich, vergleichbar mit *Chactas sur la tombe d'Atala* von Francisque-Joseph Duret aus dem Jahr 1836, welche wiederum auf die indianische Figur im Roman *Atala* von François-René de Chateaubriand zurückgeht.<sup>221</sup> Ein weiterer skulpturaler Vorläufer findet sich in der Gefangenenikonographie, wie man sie beispielsweise am *Nelson-Monument* von Matthew Coates Wyatt und Richard Westmacott von 1813 in Liverpool sehen kann.<sup>222</sup>

In diesen Beispielen wird ein guter, edler „Wilder“ dargestellt, der in einem melancholischen Gestus über sein Schicksal sinniert und doch resigniert. Hier wird, so Klaus Lubbers nicht mehr die interethnische Auseinandersetzung des „Frontier“-Alltags der Siedler visualisiert, sondern die favorisierte euro-amerikanische Vorstellung des weichenden Ureinwohners, den nichts mehr adelt als sein Verschwinden.<sup>223</sup> Einmal mehr zeigt sich darin der Unterschied zwischen der Darstellungsintention Pettrichs und denen der Regierungsaufträge, für die er sich erfolglos beworben hatte. Darüber hinaus stellen die Allegorien von Crawford und die Romanfigur von Duret keine historischen Persönlichkeiten der Native Americans dar. Im Gegensatz dazu

---

<sup>219</sup> Lubbers 1996, S. 102

<sup>220</sup> Honour 1976, S. 129f.

<sup>221</sup> Ebenda, S. 223.

<sup>222</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Henry Keazor.

<sup>223</sup> Lubbers 1996, S. 99, 102.

stellt Pettrichs *Indianisches Museum*, die Darstellung spezifischer indianischer historischer Persönlichkeiten in den Vordergrund. Ihre Individualität wird mit Hilfe von Haartracht und Accessoires hervorgehoben.

### **3. Zur Bezeichnung des *Indianischen Museums***

Wie bereits in Kapitel 1.4 geschildert, überreichte Ferdinand Pettrich Papst Pius IX. seinen Werkkorpus als *Indianisches Museum*, welches mit seiner Reihe von Statuen, Büsten und Basreliefs wichtige historische Persönlichkeiten repräsentiere. Auffällig ist seine Wortwahl: Er bezeichnet die Skulpturengruppe nicht wie die „Indianermaler“ als *Indian Gallery*, sondern ausdrücklich als Museum. Das „Museum“ bezeichnet das Heiligtum der Musen als „Mouseion“, in dem ursprünglich „Memorabilia“ aufbewahrt, gepflegt und gelegentlich gezeigt wurden.<sup>224</sup> Seit der Antike und insbesondere seit der frühen Neuzeit wurden auch Daten und Wissen gesammelt, dokumentiert und in diesem Sinne tradiert.<sup>225</sup> In der europäischen Kulturgeschichte wurden stets erinnerungswürdige Gegenstände gesammelt, welche sowohl sakrale Gegenstände, wie Zeugnisse vom Heilsgeschehen als auch profane Erinnerungsstücke von Herrschaftsinsignien, Prunkstücken, Waffen bis hin zu Büchern umfassen konnten.

Übertragen auf Pettrich impliziert dies, dass es sich um Darstellungen der Indigenen als Repräsentanten einer bedrohten Kultur handelt. Hier wird keine ethnologische Schau inszeniert, Pettrich nennt den Werkkorpus nicht „Panoptikum“. Vielmehr wird hier eine Zusammenstellung von Porträts und Darstellungen kultureller und historischer Ereignisse durch die Betitelung nobilitiert, indem sie dokumentiert und als museales Ensemble in einem antikisierenden und damit künstlerischen Rahmen zusammengeführt wird. Pettrich scheint der Meinung gewesen zu sein, dass er sich mit einer Kultur befasst, die auf ästhetische Weise überliefert werden sollte: Das Indianische wird ausstellungs- und erinnerungswürdig. Darüber hinaus handelt es sich bei der Skulptur und insbesondere der Büste um ein Medium, welches Würdeträgern und gesellschaftlichen Eliten vorbehalten war und somit Nobilitierung nahezu kodierte.

---

<sup>224</sup> Viereggs 2008, S. 18. Im 16. Jahrhundert konnte das Museum gar das Ziel der Erneuerung der antiken „virtus“ verfolgen, siehe S. 27.

<sup>225</sup> Walzer 2016, S. 8.

Dem Künstler muss viel daran gelegen haben, Vorstellungen seines Werkkorpus, den er ohne Abnehmer mit Mehraufwand kreiert hatte, zu vermitteln. Natürlich können Pettrichs Formulierungen als Beklagen über die Ausrottung der indigenen Völker und damit über den bevorstehenden Untergang der indigenen Bevölkerung verstanden werden. In diesem Sinn vermag Wilhelm Heines Preisung des *Indianischen Museums* als zeitgenössische Momentaufnahme über Pettrichs eigene Ansicht auf sein Werk Aufschluss bieten: „Heil Dir, Du wackerer deutscher Künstler, der Du den ächten Söhnen unseres gemeinschaftlichen neuen Vaterlandes ein so würdiges Monument gesetzt hast! Heil und Dank Dir, der Du dabei zugleich den Kunstruhm unseres alten Vaterlandes in solcher Weise auch im neuen verewigt hast!“<sup>226</sup>

In diesem Sinne werden seine Indianer nicht historisiert und der Vergangenheit überschrieben. Den Native Americans, die ihres Landes beraubt und somit ihrer Lebensgrundlage wurden, setzt Pettrich, der diesen Verhandlungen beigewohnt hat, mit dem Werkkorpus ein Denkmal.

## **Fazit**

Die Untersuchung von Pettrichs *Indianischem Museum* mit Blick auf die Anwendbarkeit postkolonialer Theorien ist einer zukünftigen Publikation vorbehalten. Hier ein paar Bemerkungen vorab:

Pettrichs Oeuvre scheint auf den ersten Blick eine europäische Bildproduktion zu sein, die europäische Vorstellungen eines indigenen „Anderen“ konstruiert. Pettrich folgt jedoch mit seiner klassizistischen Bildsprache, im Gegensatz zu vorhandenen Darstellungstraditionen keineswegs einem vorgeblich mimetischen Bildmodus. Er täuscht nicht vor, einen fremdartigen „Anderen“ neutral zu dokumentieren, wie es beispielsweise in den Illustrationen von Reiseberichten oder Darstellungen der Bevölkerung kolonisierter Länder der Fall ist. Derartige Botschaften in anderen Fremdrepräsentationen europäischer Künstler werden oft erst durch tiefgehende Analysen der Bildstrukturen aufgedeckt. Hier können sowohl kolonisierendes und hierarchisierendes Potential als auch inhärente Machtverhältnisse und koloniale Aneignungen des

---

<sup>226</sup> Heine, Wilhelm: Reise um die Erde nach Japan an Bord der Expeditions-Escadre unter Commodore M.C. Perry, Leipzig / New York 1856, S. 219.



„Anderen“ aufgeschlüsselt werden.<sup>227</sup> Abgesehen von seiner Position als Künstler, der nicht von der Regierung mit der Erstellung des *Indianischen Museums* beauftragt wurde und somit keinen regierungstreuen Leitlinien folgt, kann auch bildimmanent keine Degradierung des indigenen Gegenübers festgestellt werden. Auch ein kolonisierender oder klassifizierender Blick ist nicht vorhanden. Pettrichs „Indianer“ sind in einem klassizistischen Marmorweiß und – vor seiner Umänderung ins „cinquecenteske“ Terrakotta – in heller Monochromie gehalten.<sup>228</sup> Dies geht Hand in Hand mit einer Idealisierung, die im Spannungsfeld mit seinem Augenmerk auf der Erfassung des Individuums und der Herausarbeitung der indigenen Gesichtszüge und Trachten stehen. Hierfür sind die Vergleiche mit Darstellungstraditionen in der Skulptur im 17. und 18. Jahrhundert im Kapitel 2.2 interessant, wobei deutlich wird, dass Pettrichs Auseinandersetzung mit den Native Americans grundsätzlicher und keine auf die Physiognomie oder gar die Rasse beschränkter Natur ist, wie es in der Zeit der aufkommenden Ethnologie durchaus verbreitet war, sondern seine Herausarbeitung der Physiognomie vielmehr als Phänomenologie<sup>229</sup> verstanden werden muss. Pettrich folgt hier durchaus einem ethnographischen Impuls, der, wie Iris Edenheiser richtig feststellt, von anderen Darstellungsinteressen überlagert wird.<sup>230</sup> In der Verallgemeinerung ethnischer Zugehörigkeiten kann Pettrich von einem postkolonialen Standpunkt vorgeworfen werden, kollektiven europäischen Bildphantasien vom „Prärie-Indianer“ Folge geleistet zu haben, was die Konstruktion von Alterität durch eine eurozentrische Sichtweise zur Folge hat. Pettrich war kein dokumentierender Künstler, sondern vielmehr ein klassizistisch ausgebildeter Künstler mit einem übergeordneten Darstellungsinteresse und ausgeprägtem ästhetischen Impuls, welche ihn weit tragen. Dieses besteht, wie die vorliegende Studie zeigt, in Rückgriffen, insbesondere auf die griechische Antike in Formvokabular sowie durch die Verwendung des repräsentativsten Mediums des Klassizismus, der Skulptur, mit dem Ziel, den Native American in eine Linie mit europäischen Heroen, Cäsaren und Würdenträgern zu stellen.

---

<sup>227</sup> Wie beispielsweise im Falle der Gemälde Albert Eckhouts, siehe Daum 2009.

<sup>228</sup> Della Torre S. 93-95.

<sup>229</sup> Maaz 2013, S. 53.

<sup>230</sup> Edenheiser 2013, S. 20.

Durch die Annäherung an das Thema über die klassischen Darstellungstraditionen Europas und dem Vergleich mit antiken Heroen sowie mit positiv konnotierten Barbaren der römischen Zeit (den Germanen, Kelten), nobilitiert er die Ureinwohner. In einer Mischung aus Dokumentation der historischen Ereignisse in den Reliefs, idealisierten Darstellungen sowie der Bedienung europäischer Sichtweisen und Vorstellungen von der indigenen Bevölkerung im 19. Jahrhundert spiegelt sich der klassizistisch-humanistische Blick Pettrichs auf die Indianer wieder. Er bezieht sich, im Unterschied zu den Renaissance-Künstlern mit konkreten Zitaten auf die griechische Kunst der Antike, in der menschliche Grunderfahrungen und Empfindungen in der Skulptur sichtbar gemacht wurden, wobei die Skulptur das Medium der Idealbilder der Menschen bzw. Götter war und im Gegensatz zur weniger prominent erhaltenen Malerei das Vehikel der Überlieferung bis in die Neuzeit bildete.

So positiv man seine Darstellung der Native Americans jedoch auch bewertet: Auch Pettrich bleibt bei einer europäischen Sichtweise. Eine indianische Perspektive findet sich bei Pettrich nicht. Er stellt ihr Leiden und ihre Gestalt in europäischer Weise dar, ohne ihren Standpunkt oder ihre Sicht der Geschehnisse einzubringen. Es bleibt die Frage, ob dies bewusst geschieht, ob daran kein Interesse besteht oder dem Künstler die Ausdrucksmöglichkeiten fehlen.

Ein Blick auf die zeitgleich entstandenen Werke seiner Konkurrenten Horatio Greenough und Luigi Persico oder auch Enrico Causici zeigt wiederum die Unterschiedlichkeit und Qualität von Pettrichs Oeuvre. Hier findet im Gegensatz zu seinen Konkurrenten eine erste Auseinandersetzung mit den nordamerikanischen Indigenen im Medium der Skulptur statt, die deren Häuptlinge, Krieger und Frauen als historische Persönlichkeiten darstellt und so auch betitelt. Darüber hinaus stellt Pettrich kein vergleichbares Konzept des „(Un-)Edlen Wilden“ vor. Zwar existiert im *Indianischen Museum* das Motiv des skalpierenden Indianers. Dies kann im Zusammenhang mit den Darstellungen der Büffeljagd und des Kriegstanzes als Genrethema verstanden werden. Allerdings kann nicht von der Hand gewiesen werden, dass den Skulpturen ein nostalgisches Moment innewohnt. Pettrich ist sicherlich Kind seiner Zeit, welche die Kultur der Native Americans angesichts der an ihr verübten massenhaften

Vernichtung und dem womöglich bevorstehenden und damit heraufbeschworenen Aussterben der Native Americans dokumentieren wollte. In diesem Zusammenhang ist die Bezeichnung des „Museums“ zu verstehen. Es stellt sich die Frage, ob Arnold Nesselraths Bezeichnung der Skulpturengruppe als erstem Mahnmal der Menschheit gegen Völkermord Berechtigung hat.<sup>231</sup> Pettrichs Indianer sind keine Opfer, die ihr Schicksal träge und kraftlos hinnehmen, den gefallenen Häuptling Tecumseh stellt er bis zum letzten Moment als Kämpfer dar, doch ist ihnen Sorge und Angst ins Gesicht geschrieben. So hat Pettrich mit seinem Werkkorpus den Native Americans in einem solch kritischen Moment ihrer Geschichte sicherlich ein Denkmal gesetzt, welches im Lateranpalast des katholischen Kirchenoberhauptes über 20 Jahre lang seinen Aufstellungs- und im päpstlichen Ethnologischen Museum seinen endgültigen Aufbewahrungsort fand. An dieser Stelle muss anerkannt werden, dass der Vatikan mit der Aufnahme von Pettrichs Arbeiten in die päpstlichen Museen seinen eigenen Sammlungshorizont erweiterte, wie Katherine Aigner es treffend konstatiert: „Bis dahin traten Päpste als Schirmherren europäischer Kunst auf, als Unterstützer des künstlerischen Schaffens so herausragender Vertreter wie Michelangelo, Botticelli und Raffael. Neben Porträts von Päpsten und Adelige[n] drehten sich die Sujets dieser Arbeiten hauptsächlich um biblische Figuren oder waren von den klassischen Traditionen des antiken Griechenlands oder Roms beeinflusst. [...] Mit dem ‚Indianischen Museum‘ [...] wurde dieser Horizont erweitert. Die Sujets [...] umfassten auch Native Americans, also Menschen, die zu dieser Zeit, und im Rahmen einer vorgefertigten Hierarchisierung der Menschheit, als ‚minderwertige Wilde‘ galten. [...] Die Tatsache, dass der Vatikan die künstlerische und ideologische Tragweite des Sujets der Native Americans erkannte, [ist, Anm. d. A.] ein interessanter Schritt auf dem Weg zu einem ethnographischen Verständnis und der Einbeziehung der ‚Anderen‘.“<sup>232</sup> Unter Papst Pius IX. (1846-1878) und Papst Leo XIII. (1878-1903) fand ein radikaler Perspektivwechsel durch das Sammeln neuer Werke mit außereuropäischem Fokus statt, welche die Grundlage für das heutige Ethnologische Museum ist.<sup>233</sup> Pettrichs Verdienst liegt zweifelsohne darin, sich mit dem Schicksal der amerikanischen Ureinwohner auf derart intensive und qualitätvolle Art und Weise auseinandergesetzt zu haben und im Gegensatz zu seinen

---

<sup>231</sup> Nesselrath 2013, S. 77.

<sup>232</sup> Aigner 2013, S. 88ff.

<sup>233</sup> Ebenda, S. 94.

Künstlerkollegen, nationalistischen Strömungen und rassistischen Bildtraditionen nicht gefolgt zu sein.

## Literaturverzeichnis

### **Aigner 2013**

Aigner, Katherine: *Die Vatikanischen Museen und die Native Americans. Von Objekten zu Subjekten*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 86-98.

### **Altner 1990**

Altner, Manfred: *Die Kunstakademie unter dem Generaldirektorat des Grafen Camillo Marcolini. 1780-1814*, in: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764-1989], hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden 1990, S. 75-100.

### **Berkhofer 1979**

Berkhofer, Robert F., Jr.: *The White man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*. New York 1979.

### **Berkhofer 1988**

Berkhofer, Robert F., Jr.: *White conceptions of Indians*, in: History of Indian-White Relations, hrsg. von Wilcomb E. Washburn (Handbook of North American Indians, Band 4), Washington 1988, S. 522-547.

### **Bimbenet-Privat 2009**

Bimbenet-Privat, Michèle: *L'orfèvre et graveur Étienne Delaune (1518/19-1583). Questions et hypothèses*, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 2 (2009), S. 631-655.

### **Bitterli 2002**

Bitterli, Urs: *Zum Erscheinungsbild des nordamerikanischen Indianers im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Der Alteritätsdiskurs des edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann. Würzburg 2002, S. 33-44.

### **Bolz 1999**

Bolz, Peter: *Indianer und Deutsche. Eine klischeebeladene Beziehung*, in: Indianer Nordamerikas. Die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin, Ausstellungskatalog Berlin 1999, hrsg. von Peter Bolz und Hans-Ulrich Sanner. Berlin 1999, S. 9-22.

### **Bolz 2013**

Bolz, Peter: *Indianische Delegierte in Washington. Vertragsverhandlungen mit den Sauk und Fox*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 109-117.

### **Bott 1995**

Bott, Katharina und Gerhard: *Die Indianer von Ferdinand Pettrich (1789-1872)*, in: In Medias Res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig, hrsg. von Rainer Jacobs u.a. Köln 1995, S. 379-402.

### **Brienen 2006**

Brienen, Rebecca Parker: *Visions of savage paradise. Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*. Amsterdam 2006.

### **Buschhof 1919**

Buschhof, Ernst: *Das Krokodil des Sotades*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 2 (1919), S. 1-43.

**Cain 2006**

Cain, Hans-Ulrich: *Kelten-Bilder in Rom. Inszenierte Demütigung und erlebte Siegermoral*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 57 (2006) S. 9–30.

**Carr 2006**

Gathering Hopewell. Society, ritual and ritual interaction, hrsg. von Christopher Carr. New York [u.a.] 2006.

**Chamberlain 1965**

Chamberlain, Georgia Stamm: *Studies on American Painters and Sculptors of the Nineteenth Century*. Annandale 1965.

**Coppel Areizaga 1998**

Coppel Areizaga, Rosario: *Catálogo de la escultura de época moderna*. Museo del Prado, siglos XVI – XVIII, Madrid 1998.

**Corn 2002**

Corn, Wanda M.: *Marsden Hartley's Native America*, in: Marsden Hartley, Ausstellungskatalog Hartford 2002, hrsg. von Elizabeth Mankin Kornhauser. New Haven; London 2002.

**Craven 1968**

Craven, Wayne: *Sculpture in America*. New York; Crowell 1968.

**Dalla Torre 1940**

Dalla Torre, Paolo: *Le plastiche a soggetto indigeno nordamericano del Pettrich nel Pontificio Museo Missionario Etnologico. Vicende e significato d'una raccolta romana dell'Ottocento, con documenti inediti*, in: *Annali Lateranensi* IV (1940), S. 9-96.

**Daum 2009**

Daum, Denise: *Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“*. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640. Marburg 2009.

**De Gruyter 2017**

Kasten, E.: *Ferdinand Pettrich*, in: De Gruyter. *Allgemeines Künstlerlexikon*, 99 Bd., begründet von Günter Meißner, hrsg. von Andreas Beyer (Pelligrini-Pinstok, 95). Berlin [u.a.] 2017, Band 95, S. 288.

**Dippel 2015**

Dippel, Horst: *Geschichte der USA*. München <sup>10</sup>2015 (1996).

**Earle 2005**

*Black Africans in Renaissance Europe*, hrsg. von Thomas F. Earle. Cambridge [u.a.] 2005.

**Edenheiser 2013**

Edenheiser, Iris: *Einleitung. Das Indianische Museum des Dresdner Bildhauers Ferdinand Pettrich im Vatikan*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. *Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung*, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 15-25.

**Edenheiser / Nielsen 2013 I**

Edenheiser, Iris und Nielsen, Astrid: *Die Porträts des Indianischen Museums*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. *Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung*, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 119-138 / 149-158.

**Edenheiser / Nielsen 2013 II**

Edenheiser, Iris und Nielsen, Astrid: *Die Reliefs des Indianischen Museums*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. *Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung*, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 99-107.

**Edenheiser / Nielsen 2013 III**

Edenheiser, Iris und Nielsen, Astrid: *Die Statuen des Indianischen Museums*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 35-43.

**Fischer 2015**

Fischer, Ralf Michael: *Von Nature's Nation zu 'Waste's Nation' und darüber hinaus. Mythenkorrektur und Medienreflexion in The Lost Frontier von Llyn Foulkes*, in: Nature's Nation revisited. Visualisierungen der US-amerikanischen Landschaft im Wandel der Medien und Zeiten/Images of the US American Landscape through Changing Times and Media, hrsg. zus. mit Philipp Freytag, Johannes Krause, Joel Fischer, Christian Bornefeld, Catherine Baumann, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2015.

**Fischer 2017**

Fischer, Ralf Michael: "The Significance of the Frontier in American Art". Zur Darstellung und Reflexion der Frontier in der nordamerikanischen Malerei zwischen 1725 und 1930" (3 Bde.), Manuskript der Habilitationsschrift, Publikation in Vorbereitung.

**Fleming 2003**

Native American photography at the Smithsonian. The Shindler catalogue, hrsg. von Paula Richardson Fleming. Washington D.C. [u.a.] 2003.

**Frübis 1995**

Frübis, Hildegard: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert. Berlin 1995.

**Geller 1954**

Geller, Hans: *Die beiden Pettrich*, in: Jahrbuch zur Pflege der Künste 2 (1954), S. 61-72.

**Geller 1955**

Geller, Hans: Franz und Ferdinand Pettrich. Zwei sächsische Bildhauer aus der Zeit des Klassizismus. Dresden 1955.

**Greve 2004**

Greve, Anna: Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den „Grands Voyages“ aus der Werkstatt de Bry, hrsg. von Klaus Garber, Martin Geck und Jutta Held. Köln [u.a.] 2004.

**Haltman 2013**

Haltman, Kenneth: *Hin zur Unbeweglichkeit. Pettrichs ethnographische Quellen*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 44-52.

**Heres 2006**

Heres, Gerald: Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert. Leipzig 2006.

**Honour 1976**

Honour, Hugh: The new golden land. European images of America from the discoveries to the present time. London 1976.

**Jahoda 1999**

Jahoda, Gustav: Images of savages. Ancients roots of modern prejudice in western culture. London [u.a.] 1999.

**Kaczmarczyk 2013**

Kaczmarczyk, Alexander: *In der Bewegung verankert. Der „romantische Klassizismus des Nordens*, in: Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770-1820, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2013, hrsg. von Maraike Bückling. München 2013, S. 255-261.

**Katalog 1991**

Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, hrsg. von Gerhard Bott. Nürnberg 1991.

**Katalog 1996**

ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913, hrsg. von Katharina Bott. Berlin; München 1996.

**Katalog 2000**

Making a Prince's Museum. Drawings for the Late-Eighteenth-Century Redecoration of the Villa Borghese, Ausstellungskatalog Los Angeles, hrsg. von Carole Paul. Los Angeles 2000.

**Katalog 2002**

Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer. Ausstellungskatalog München 2002, hrsg. von Renate Eikelmann. München 2002.

**Katalog 2006**

I like America. Fiktionen des Wilden Westens, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2006, hrsg. von Pamela Kort und Max Hollein. München; Berlin [u.a.] 2006.

**Katalog 2009**

Karl Bodmer. A Swiss Artist in America, 1809-1893, Ausstellungskatalog Zürich 2008, hrsg. von Karin Isernhagen und Sonja Schierle. Zürich 2009.

**Katalog 2013**

Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770-1820, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 2013, hrsg. von Maraike Bückling. München 2013.

**Katalog 2013 II**

Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013.

**Katalog 2017**

Winckelmann. Moderne Antike, Ausstellungskatalog 2017, hrsg. von Elisabeth Décultot u.a. München 2017.

**Kaufmann / Haslinger 2002**

Kaufmann, Stefan und Haslinger, Peter: *Einleitung. Der Edle Wilde, Wendungen eines Topos*, in: Der Alteritätsdiskurs des edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann. Würzburg 2002, S. 13-32.

**Keazor 1998**

Keazor, Henry: *Theodore de Bry's Image for America*, in: Print Quarterly, XV, No. 2, Juni 1998, S. 131-149.

**Kiderlen 2006**

Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, DVD-Rom, bearb. von Moritz Kiderlen. München 2006.

**Kretschmann / Syndram 1997**

Kretschmann, Georg und Syndram, Dirk: Der Schatz der Wettiner. Der Sensationsfund in Sachsen. Leipzig 1997.



**Lubbers 1996**

Lubbers, Klaus: *Bilder vom Indianer in der nordamerikanischen Kunst und Literatur des 19. Jh.*, in: ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913, hrsg. von Katharina Bott. Berlin; München 1996, S. 92-105.

**Mandel 2007**

Mandel, Ursula: *Räumlichkeit und Bewegungserleben. Körperschicksale im Hochhellenismus (240-190 v. Chr.)*, in: Hellenistische Plastik, 2 Bde., hrsg. von Peter C. Bol (Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Band 3), Mainz 2007, S. 103-187.

**Maaz 1994**

Maaz, Bernhard: *Johann Gottfried Schadow. Der Neger Selim*, in: Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Ausstellungskatalog 1994, hrsg. von Bernhard Maaz. Köln 1994, S. 261f.

**Maaz 1996**

Maaz, Bernhard: *Berliner Skulptur zwischen Schlüter und Begas. Eine Sammlung und ihre Geschichte*, in: Gute Partien in Zeichnung und Kolorit. 300 Jahre Kunstsammlung der Akademie der Künste Berlin, Ausstellungskatalog Köln und Berlin 1996, hrsg. von Gudrun Schmidt. Berlin 1996, S. 81-94.

**Maaz 2013**

Maaz, Bernhard: *Ferdinand Pettrichs Indianer-Büsten im Vatikan. Eine europäische Sicht und ihre Voraussetzungen*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 53-64.

**Maaz 2017**

Maaz, Bernhard: *Ein Jahrhundert Wirkung. Winckelmann und die Skulptur*, in: Winckelmann. Moderne Antike, Ausstellungskatalog 2017, hrsg. von Elisabeth Décultot u.a. München 2017, S. 97-114.

**McDonald 2003**

McDonald, Mark P.: *Burgkmair's Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India*, in: Print Quarterly, XX, No. 3, September 2003, S. 227-244.

**Nesselrath 2012**

Nesselrath, Arnold: *Raphaël et Pinturicchio. Les grands décors des appartements du pape au Vatican*. Paris 2012.

**Nesselrath 2013**

Nesselrath, Arnold: *Blickwinkel*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 65-79.

**Nielsen 2013**

Nielsen, Astrid: *Der Künstler Ferdinand Pettrich*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 26-43.

**Nielsen 2013 II**

Nielsen, Astrid: *Die Bozzetti des Indianischen Museums*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 165-175.

**Nielsen 2016**

Nielsen, Astrid: *Tecumseh, Keokuk und Black Hawk. Das ungewöhnliche „Indianische Museum“ des Ferdinand Pettrich*, in: Sachsen und Amerika. Sehnsucht nach der Neuen Welt, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V. (Dresdner Hefte, Heft 126). Dresden 2016, S. 69-73.

**Pratt 1927**

Pratt, Julius W.: *The Origin of "Manifest Destiny"*, in: *The American Historical Review*, Vol. 32, Nr. 4 (Juli 1927), S. 795-798.

**Schimmel 1991**

Schimmel, Julie: *Inventing „the Indian“*, in: *The West as America. Reinterpreting images of the frontier, 1820-1920*, hrsg. von William H. Truettner. Washington [u.a.] 1991.

**Sievernich 1990**

America De Bry. 1590-1634, Amerika oder die Neue Welt, die "Entdeckung" eines Kontinents in 346 Kupferstichen, hrsg. von Gereon Sievernich. Berlin [u.a.] 1990.

**Stehle 1966**

Stehle, Raymond L.: *Ferdinand Pettrich in America*, in: *Pennsylvania History. A Journal of Mid-Atlantic Studies* 33 (October 1966), S. 389-411.

**Tolles 2000**

Tolles, Thayer: *Modeling a Reputation. The American Sculptor and New York City*, in: *Art and the empire city. New York, 1835-1861*, hrsg. von Catherine Hoover Voorsanger. New Haven [u.a.] 2000.

**Usbeck 2013**

Usbeck, Frank: Kampf der Kulturen? "Edle Wilde" in Deutschland und Amerika, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 177-183.

**Van Groesen 2008**

Groesen, Michiel van: *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*, hrsg. von Andre Pettegrew. Leiden [u.a.] 2008.

**Vieregg 2008**

Vieregg, Hildegard: *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. Paderborn 2008.

**Viola 1995**

Viola, Herman Joseph: *The Indian Legacy of Charles Bird King*. Washington 1976.

**Walz 2016**

Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, hrsg. von Markus Walz. Stuttgart 2016.

**Wienand 2013**

Wienand, Kea: *Was es zu erhalten gilt. Ferdinand Pettrichs Indianer – Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert*, in: Tecumseh Keokuk Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung, Ausstellungskatalog Dresden 2013, hrsg. von Iris Edenheiser und Astrid Nielsen. Dresden 2013, S. 159-164.

**Wiener 1990**

Wiener, Michael: *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 bis 1918*. München 1990.

## Primärquellen

### 1.) Brief des Monsignore Marino Marini an Kardinal Antonelli, 13.11.1856.

in: Archivio Segreto Vaticano. Fondo Segreteria di Stato, Rubrica 220 (1856), Prot. 80997  
zitiert nach: Dalla Torre 1940, S. 84

Del Sigr. Cav. Pettrich.

N. 164

Il Sigr. Cav. Ferdinando Pettrich uno de' primi scultori dei nostri tempi trovasi da molti anni in questa Capitale, ove esercitando la sua professione ha fatto la sua fortuna. Egli è nativo di Dresda, ma nel 1819 il Re di Sassonia lo condusse a Roma acciò si perfezionasse nella sua arte. Il Sommo Pontefice Gregorio XVI di S. M. nel 1835 lo condecorò colla Croce di Cavaliere dell'Ordine dello Speron d'Oro non solo pei suoi meriti artistici, ma anche pel suo attaccamento alla S. Sede. Ultimamente ricevette la commissione di un Lord Inglese di fare sei statue in marmo al naturale di altrettanti Capi di Tribù Indiane dell'America del Nord, e un basso rilievo da servire di fregio di cento palmi di lunghezza, e 10 di altezza diviso in quattro quadri rappresentando ciascuno di essi un fatto notevole de' medesimi Indiani, ch'egli vidde e studiò nella sua dimora negli Stati Uniti. Nella prossima primavera tornerà [sic] a Roma colla sua Famiglia, che è Romana, per eseguire in marmo la sua opera e poi mandarla al suo destino. Ha già formato i modelli e mi ha detto più volte, che ha risoluto di offrirli al Museo Vaticano. Sono di un sommo pregio e di più sono unici nel loro genere. Il Sigr. Pettrich effettuarà [sic] senza dubbio questa sua risoluzione, perché è uomo di carattere ed incapace di mentire. Ma ha fatto però intendere, che desiderebbe, che Sua Santità si degnasse di elevarlo dal grado di Cavaliere a quello di Commendatore. Animato dal riflesso, che la S. Sede ha sempre protetto e favorito le belle arti, e onorato i loro... [parola illegibile] mi sono permesso di recare al conoscimento dell'Er̃za V.ra Revr̃na tanto la risoluzione, quanto il desiderio del Sigr. Pettrich. Dichiaro però schiettamente, che non ho contratto con lui nessun impegno anzi prego C.E. a perdonarmi l'ardire, che mi sono preso, di parlare di una cosa, ch'è fuori delle mie ingerenze. Mi inchino al bacio della S. Porpora, col più profondo ossequio mi confermo

Dell'Er̃za Vsa Revr̃na

Rio Janeiro 13 Novembre 1856

Umilissimo, devotissimo, e Obblr̃no  
Servo

[Firmato:] Marino Marini

Emo e Revr̃no Sigr. Cardinale  
Seg.rio di Stato di Sua Santità  
Roma.

### 2.) Brief des Kardinal Antonelli an Monsignore Marini, 22.12.1856

Mgr. Incaricato d'affari della S. Sede.

Rio Janeiro, 22 D.embre 1856.

Ho rilevato dal foglio di V.S.Nº 164 il divisamento formatosi dallo Scultore Sig. Cav. Pettrich di condursi in Roma colla sua famiglia a fine di eseguirvi in marmo il lavoro commessogli di cui Ella mi faceva cenno e di donare i relativi modelli al Museo Vaticano. Attese le belle qualità ch'Ella mi rappresenta di tal Artista e il suo attaccamento al Gov. pontificio verso il quale si mostra in particolar modo propenso e disposto ad obbligarlo colla offerta in discorso, Ella può esser certa che sarà ben accolto, e riscuoterà i maggiori possibili riguardi. Quanto però all'innalzamento di distinzione, al qual'egli aspira, sembra più convenevole portarvi la considerazione allorquando l'artista medesimo si troverà in Roma.  
Con sensi...

### 3. Auszug aus dem Brief von Mons. Marino Marini an Ferdinand Pettrich, 25.10.1857

in: Archivio del Pont. Museo Missionario-Etnologico. Sez. Documenti, America Settentrionale  
zitiert nach: Dalla Torre 1940, S. 85f.

Gentilissimo Sigr. Cavaliere mio Pñe ed Amico,

La sua carissima dei 4 del corrente da me ricevuta l'altro ieri mi ha cagionato il più vivo piacere. La mancanza delle sue notizie mi teneva in qualche angustia ma ora che ho saputo, che Ella colla sua Famiglia si trova in Londra con buona salute sono contento, e tranquillo e mi congratulo con Lei del suo felice viaggio e della fortuna, che ha avuto, di fuggire per tempo da

un paese, ove la vita è sempre in pericolo. La risoluzione da Lei presa di tornare in Europa è stata ottima e sarà applaudita da tutti i suoi amici e da tutti gli amatori delle belle arti. [...] Ho consegnato a Sua Eminenza il Sigr. Cardinal Antonelli l'elenco della ricca collezione di pietre, che Ella si è compiaciuto di fare per lui. È un regalo più grato, che Ella poteva fargli. Le rendo infinite grazie in suo nome e nel tempo stesso le significo, che egli avrebbe a caro, che Ella gli spedisse la cassa delle pietre per la prima occasione restando a di lui carico le spese della spedizione, comprese quelle, che da Lei si farebbero, e che Ella gl'indicherebbe [sic] nella lettera d'accompagnamento per esserne subito rimborsato. Con questo precursore Ella al suo arrivo a Roma otterrà quanto giustamente desidera e me ne rallegro anticipatamente con lei.

[...]

Roma, 25 ottobre 1857

Suo affmo Amico  
[Firmato:] Marino Marini  
Arcivescovo di Palmira

[Nel verso del foglio:]

Al Nobil Uomo

il Sigr. Cav. Ferdinando Pettrich Esq:

90 Lower Ebury Street

Chester Square. 5 W. Pimlico

London.

4.) Brief von Ferdinand Pettrich an Papst Pius IX., 21.05.1858.

in: Arch. Segr. Vat. Fondo Segr. di Stato, Rubr. 259 (1858), Prot. 933324.

zitiert nach: Dalla Torre 1940, S. 86f.

Beatissimo Padre

Avendo avuto occasione nel lungo mio soggiorno particolarmente nell'America meridionale, ed in Rio-Janeiro, di fare studj profondi di scultura 'intorno alle razze indiane indigene, mi è riuscito coll'aiuto dei miei tre figli parimente scultori di fare un Museo Indiano, contenente varie statue, busti, bassirilievi dei personaggi più cospicui di queste tribù. Questo Museo al giudizio stesso degli scultori i più celebri dell'America e d'Inghilterra può forse dirsi unico in Europa. Io non bramo altro che l'onore di poter offrirlo alla Santità V.ra, pregandola di voler accordarmi un sito nel Vaticano, onde poter collocarlo, provvisoriamente, anche per il motivo di poter essere esaminato dalla Santità V.ra. Non dubito che questo Museo non sia per riscuotere l'applauso della Beatitudine V.ra non che di tutti gli stranieri che verranno visitare [sic] Roma. Ardisco inoltre d'implorare la grazia one le 33 Casse, contenenti cotesti preziosissimi oggetti di arte, mi venghino [sic] rilasciate libere e franche dal solito dazio di Dogana. E prostrato al sacro piede della Santità V.ra, ed implorando nela [sic] Santa benedizione [sic] per me e tutta la mia famiglia sono con profondissimo rispetto.

Della Santità Vostra

Roma, 21 Maggio 1858

Umilissimo devotissimo servitore  
[Firmato:] Ferdinando Pettrich scultore

5.) Brief von Ferdinand Pettrich an Papst Pius IX., 21.05.1858.

zitiert nach Übersetzung von Geller 1995, S. 163.

„Heiliger Vater!

Als ich Gelegenheit hatte, bei meinem Aufenthalt in Südamerika und in Rio de Janeiro tiefschürfende bildhauerische Studien über die Rasse der Eingeborenen zu machen, ist es mir gelungen, mit Hilfe meiner drei Söhne, die ebenfalls Bildhauer sind, ein indianisches Museum zu schaffen, das verschiedene Statuen, Büsten und Basreliefs der angesehensten Persönlichkeiten dieser Gegenden enthält. Dieses Museum kann sich nach dem Urteil sogar der bedeutendsten Bildhauer Amerikas und Englands vielleicht einmalig in Europa nennen. Ich habe kein anderes Verlangen als nach der Ehre, es Eurer Heiligkeit anzubieten, und ich bitte Sie zugleich, mir einen Platz im Vatikan zu nennen, wo man es aufstellen könnte, zunächst vorübergehend, auch aus dem Grunde, daß es von Eurer Heiligkeit genau besichtigt werden kann. Ich zweifle nicht, daß dieses Museum geeignet ist, den Beifall Eurer Heiligkeit zu erwecken sowie den aller Fremden, welche es in Rom besichtigen werden. Ich bemühe mich ferner sehr darum, die Gunst zu erreichen, daß die 33 Kisten, welche diese wertvollen Kunstgegenstände bergen, mir ohne Zoll freigegeben werden. Indem ich den heiligen Fuß

Eurer Heiligkeit küsse und den Segen für mich und meine ganze Familie erlehe, bin ich mit der tiefsten Ergebenheit Eurer Heiligkeit untertänigster und ergebenster

Della Sanità Vostra

Roma, 21 maggio 1858

Ferdinand Pettrich, Bildhauer

6.) Empfehlung der Ausführung der Skulpturen in Marmor von Peter von Cornelius und Friedrich Overbeck, 8.11.1858,

in: Arch. P. Museo Miss. Etn., Sez. Doc., Ameri. Sett.

zitiert nach: Dalla Torre 1940, S. 87f.

Con vivo interesse i sottoscritti hanno veduto la collezione di gessi, nei quali il Sig. Pettrich ci ha messe [sic] Avanti gli occhi con sorprendente verità e vita, quelle infelici trivù di selvaggi dell'America settentrionale, che il freddo egoism d'una nazione sè dicente Cristiana è oramai riuscito d'estirpare dalla faccia della terra, e di cui I pochi avanzi, come sembra, non sopravveranno [sic] più per molto tempo all'eccidio dei loro fratelli. Si riconosce facilmente in queste fisionomie, piene di spirito e di vigore, un popolo dotato di non comuni disposizioni di mente e di cuore, il quale, se gli fosse toccato in sorte, d'esser evangelizzato da missionari cattolici, e di sentire il benefico influsso della mano dei Soñi Pontefici, forse a quest'ora formerebbe delle fiorenti Cristianità, capaci a consolare ogni cuore veramente cattolico delle tante perdite che la fede va facendo ogni giorno nella vecchia Europa Cristiana. Sembre perciò, che la Divina Provvidenza [sic] abbia voluto portagli [sic], almeno in effigie, ai piedi del Soño Pontefice, acciochè [sic] rimanesse a Roma una memoria d'essi, ed un durevole monumento in attestato di ciò che gli [sic] Romani Pontefici sarebbero stati pronti a fare in loro favore, se le circostanze avessero permesso di poter esercitar il sublime Apostolico loro ministero in mezzo di essi.

Ma acciochè [sic] così interessante monumento possa conservarsi anche a remota posterità, sembra necessario che l'opera del Sig. Pettrich sia dalla sua mano eseguita in marmo e perciò i sottoscritti, con loro soño piacere, attestando, che credono la medesima, anche riguardo all'arte, meritevole di questa distinzione, e l'artista perfettamente idoneo per condurla a desiderato fine.

[Firmato:] P. v. Cornelius

[Firmato:] F. v. Overbeck

Roma li 8 Novembre 1858