

*Susanne Popp*

## **„Wenn sie manchmal wie Marmorstatuen aussehen, dann war genau das ihr Wunsch.“ (J. J. Ellis)**

### **Imaginationen der Vergangenheit zwischen Illusion und Authentizität in Leutzes „Washington Crossing the Delaware“**

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.

T. S. Eliot<sup>1</sup>

## **1 Einleitung**

„Kein Ereignis der amerikanischen Geschichte, das zu seiner Zeit so unwahrscheinlich war, hat in der Rückschau so unvermeidlich ausgesehen wie die amerikanische Revolution“<sup>2</sup>, konstatierte Joseph J. Ellis im Vorwort seines viel gerühmten Bandes „Founding Brothers. The Revolutionary Generation“ (2000). Die Erfindung<sup>3</sup> eines nicht nur halbwegs akzeptablen, sondern historisch möglichst prestigeträchtigen „Ursprungs der (eigenen) Nation“ zählt zu den üblichen geschichtskulturellen Praktiken des „nation building“ und war häufig von dem Bestreben bestimmt, den Anfang vom Ende her zu verklären und jeden Anschein von Kontingenz aus dem Tableau der erinnerungswürdigen historischen Entwicklung zu tilgen. Nicht wenige solcher teleologisch konzipierten Konstrukte konnten im Bereich der Nationalhistorie relativ unbeschadet das längst verschwundene Zeitalter der Geschichtsphilosophie überdauern und erfreuen sich hier und da noch heute erstaunlicher Vitalität. Hierzu trugen und tragen nicht zuletzt manche Historienbilder bei, die erwünschte Imaginationen des „nation building“ *visuell* und damit affektiv besonders wirksam in der nationalen Memoria und ihren Identitätskonzepten verankern konnten.

„The myth of the birth of a nation provides the structure through which Americans understand their history“<sup>4</sup>, resümierte Oliver Robertson seine Studien zur geschichtskulturellen Präsenz des 4. Juli 1776 in der amerikanischen Öffentlichkeit. Eine ebenso einflussreiche Imagination der „Geburt“ oder des „Ursprungs der amerikanischen Nation“ ist mit der populären „Ikone“ des amerikanischen Patriotismus, dem monumen-

---

1 Für Hartmut Wasser in Freundschaft und Dankbarkeit.

2 Ellis 2002, 13.

3 Zum Thema der „Erfindung“ der Nation vgl. besonders Anderson 1998.

4 Robertson 1980, 54; Gaehetgens 1988, 31-35.

talen Historienbild „Washington Crossing the Delaware“ (1850/51) von Emanuel Gottlieb Leutze (1816-1868), gegeben.<sup>5</sup> Die dramatische Darstellung jener heroischen Flussüberquerung zählt in der an Historienimagination und Heldenverehrung keineswegs armen amerikanischen Geschichtskultur zu den meistreproduzierten Gemälden. Es ist nach wie vor fest im nationalen Bildgedächtnis verankert, auch wenn die Anziehungskraft der Washington-Ikonographie gegenwärtig etwas nachzulassen scheint.<sup>6</sup> Bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts fand man das Bild in jedem amerikanischen Schulgeschichtsbuch und Klassenzimmer; es wurde Teil der bleibenden Schulerinnerungen der amerikanischen Bevölkerung und formte auf diese Weise deren Bild von der eigenen Nation.<sup>7</sup>

Weniger bekannt hingegen ist in den USA wie in Deutschland, dass diese nationale „Ikone“ in den Jahren 1850/51 im Anschluss an das Scheitern der deutschen Revolution von 1848/49 in einem Düsseldorfer Atelier entstanden ist. Das Gemälde reflektiert somit nicht allein die zugespitzten Herausforderungen nationaler Integration in den Vereinigten Staaten in der krisenhaften Situation zu Beginn der 50er Jahre, als mit der Vollendung der Westexpansion der Streit um die Sklaverei den nationalen Zusammenhalt ernstlich zu gefährden begann. Vielmehr spiegelt das Werk auch die *deutsche* Geschichtserfahrung eines deutsch-amerikanischen Malers wider, der in Deutschland auf den Sieg der nationalliberalen Revolution gehofft hatte, damit ihm sein Herkunftsland endlich zur Heimat werden könne.

Die folgenden Ausführungen befassen sich zunächst vor dem deutsch-amerikanischen Hintergrund von Leutes „Washington Crossing the Delaware“ mit ausgewählten geschichts- und politikdidaktischen Aspekten (2), die das Bild für die historisch-politische Bildung empfehlen, ordnen das Werk sodann in den Kontext der Entstehung der amerikanischen Nationalikonographie ein (3) und erläutern einige, wie es scheint, zen-

---

5 Zur Geschichte der verschiedenen Bildfassungen vgl. z.B. Groseclose 1975b. – Die erste Fassung des Bildes (348 x 616 cm, Öl/Lw) entstand 1850, wurde aber vor der Fertigstellung bei einem Atelierbrand stark beschädigt. Eine Versicherung beglich den Schaden und kam somit in den Besitz des Bildes. Wider Erwarten konnte Leutze das Bild restaurieren und zeigte es 1851 mit großem Erfolg in deutschen Städten. 1852 wurde es auf der Berliner Kunstausstellung mit einer Goldmedaille ausgezeichnet und elf Jahre später von der Bremer Kunsthalle angekauft. – In den Jahren 1850/51 erstellte Leutze im Auftrag eines französischen Kunsthändlers eine zweite Fassung für den amerikanischen Markt (379 x 648 cm, Öl/Lw), die sich seit 1897 im Besitz des Metropolitan Museum of Art in New York befindet und gegenwärtig als Dauerleihgabe im Museum des Washington Crossing State Park am Originalschauplatz des dargestellten Geschehens gezeigt wird. – Massenhafte Verbreitung fand das Bild in den Vereinigten Staaten seit 1853 durch einen Kupferstich von Girardet nach einer eigens für diesen Zweck gefertigten Vorlage von Leutze (142 x 211 cm, Öl/Lw, 3. Fassung). Vgl. auch die Abbildung einer kleinformatigen unvollendeten Replik (62,2 x 111,7 cm, Öl/Lw; 1850 (?), Privatbesitz) in Gaegtens 1988, T 89 [o. S.]. – Zu Werkverzeichnissen des Leutze-Oeuvre vgl. Groseclose 1973, Bott 1996 sowie speziell zu dem in Europa geschaffenen Oeuvre Gaegtens 1992, 147-184. Zu Leutes Biographie und zu diesem Gemälde vgl. auch Bott 1996, 138-151, Groseclose 1975a, 1975b, Groseclose/Baumgärtel 1998, Howat 1967/68, Popp 2002, Stehle 1964, Wierich 2001.

6 Persönliche Mitteilung von Hartmut Wasser.

7 Vgl. Groseclose 1975b, 70.

trale Botschaften dieser ikonischen Äußerung (4), bevor sie zuletzt spezielle Aspekte des Verhältnisses von Historienimagination und historischer Authentizität in dieser Darstellung beleuchten.

## 2 Vice versa<sup>8</sup>: deutsch-amerikanische Bezüge und geschichts- didaktische Aspekte

Als Kind von neun Jahren war Emanuel Gottlieb Leutze mit seinen Eltern von Schwäbisch Gmünd nach Pennsylvania ausgewandert, wobei neben wirtschaftlichen auch politische Gründe maßgeblich waren. Denn das „Abschieds-Gedicht“, das ein Gmünder Freund dem Vater des Künstlers im Jahre 1825 zueignete, begann mit folgender Strophe:

„Zieh' hin ins Land der Freiheit;  
denn dort wehet  
Des Glückes strahlendes Panier!  
In Philadelphia,<sup>9</sup> mein Freund! da gehet  
Das Recht auf Stelzen nicht, wie hier.–  
Dort gilt das Bürgerwohl – die gute Sache –  
Die freie Red' – man nimmt nicht an ihr Rache. [...]“<sup>10</sup>

In der „Neuen Welt“ entwickelte sich der junge Mann rasch zu einem talentierten Maler, der mit Unterstützung eines Mäzens im Jahre 1841 nach Deutschland zurückkehren konnte, um an der Düsseldorfer Kunstakademie Historienmalerei zu studieren. In dieser Stadt sollte er auch die revolutionären Ereignisse von 1848/49 erleben, wobei er auf die Niederlage jener politischen Kräfte hoffte, deren Restauration seine Eltern aus ihrer schwäbischen Heimat fortgetrieben hatte. Die persönliche politische Enttäuschung und ein daraus resultierendes historisches Orientierungsbedürfnis, gewiss aber auch der neuerliche Strom von diesmal fast einer Viertel Million deutscher Emigranten, die sich zu Beginn der 50er Jahre nach Amerika aufmachten,<sup>11</sup> bilden einen wichtigen Hintergrund für dieses Werk.

Eine weitere Verbindung zur deutschen Geschichte zeigt sich darin, dass die erste Bildfassung von 1863 an im „Washington-Saal“ der Bremer Kunsthalle ausgestellt war, bis sie im Kriegsjahr 1942 einem alliierten Bombenangriff zum Opfer fiel. Entsprach die Bremer Zuordnung des Werkes zur Washington-Ikonographie einem Bildverständnis, das bis heute vorherrschend geblieben ist, gilt doch zugleich, dass „Washington Crossing the Delaware“ ebenso einen Platz im deutschen Bildgedächtnis der Revolution von 1848/49 wie auch im Kontext der Geschichte deutscher Auswande-

8 Vgl. den Titel von Bott/Bott 1996.

9 Mit Bezug auf die „Declaration of Independence“; S. P.

10 Nach d. Original, abgedr. in Almanach 1984, 42.

11 Vgl. Wierich 2001, Anm. 4.

rung und deutsch-amerikanischer Austauschbeziehungen im 19. Jahrhundert<sup>12</sup> beanspruchen kann.

Was den deutschen Geschichtsunterricht und die historisch-politische Bildung in diesem Lande betrifft, muss man aber keineswegs auf die deutschen Verbindungen von Maler und Werk rekurren, um jener „Ikone“ des amerikanischen Patriotismus einen Platz im Curriculum einzuräumen: Die Relevanz des Bildes für die Geschichtskultur und das historisch-nationale Selbstverständnis der gegenwärtig dominanten „Welt-“ und „Supermacht“ ist angesichts der Bedeutung der deutsch-amerikanischen Beziehungen für die deutsche Geschichte nach 1945 ein hinreichender Grund. Überdies darf die Kenntnis von herausragenden Historienbildern anderer Nationen und Geschichtskulturen zum Kernprofil jener interkulturellen Kompetenzen gerechnet werden, die gerade im Politik- und Geschichtsunterricht vermittelt werden können, zumal der Blick auf die „Nationalikonen“ der „Anderen“ das Bewusstsein von den Besonderheiten des je *eigenen* „nation building“ und seiner geschichtskulturellen Manifestationen fördert. So sind auch 14-Jährige durchaus in der Lage, adäquate historisch-politische Assoziationen zu entwickeln, wenn man ihnen beispielsweise Jacques-Louis Davids „Ballhausschwur“, Emanuel G. Leutzes „Washington Crossing the Delaware“ und Anton von Werners „Kaiserproklamation in Versailles“<sup>13</sup> als unterschiedliche Varianten der nationalen Erinnerung an die Entstehung der eigenen Nation zum Vergleich darbietet.

Fachdidaktisches Interesse verdient das „Delaware“-Bild nicht zuletzt auch wegen der Darstellung eines afroamerikanischen Kriegsteilnehmers im „Boot der Nation“. Die Beteiligung der „black patriots“ am amerikanischen Unabhängigkeitskrieg wird im deutschen Geschichtsunterricht sehr oft „vergessen“, obgleich dieser Aspekt ein außerordentlich wichtiges und problematisches Thema der Gründung und Geschichte der Vereinigten Staaten repräsentiert, dessen Auswirkungen bis in die Gegenwart hereinreichen.<sup>14</sup>

Schließlich spiegelt das Bild die speziellen Migrationserfahrungen des Künstlers. Mit Rücksicht auf die zahlenmäßig keineswegs kleine Gruppe von Schülern und Schüle-

12 Vgl. hierzu Bott 1996 und besonders den Katalog zur Ausstellung „Vice Versa“ (Bott/Bott 1996).

13 Zur „Kaiserproklamation“ vgl. z.B. Popp 2000.

14 Zur afroamerikanischen Figur des Prince Whipple vgl. unten den 3. Abschnitt. – Afroamerikaner waren übrigens auf beiden Seiten der Krieg führenden Parteien beteiligt. Nach der ersten amerikanischen Volkszählung, die im Jahre 1790 im Auftrag des Kongresses durchgeführt wurde, gab es in der jungen Republik fast 700.000 afroamerikanische Einwohner (ca. 20 % der Gesamtbevölkerung), die zu 90 % versklavt waren. Vgl. hierzu Ellis 2002, 24 und 143 sowie das 3. Kapitel: „Das Schweigen“. Die Vernachlässigung der afroamerikanischen Kriegsteilnehmer auf republikanischer Seite ist auch in den Vereinigten Staaten nicht unbekannt. So wurde beispielsweise erstmals im Jahre 1998 eine Münze der Edition der „1-Dollar-Sonderprägung“ dem Thema „Schwarze Patrioten im Unabhängigkeitskrieg“ (Nr. 38/179) gewidmet.

Die politische Brisanz von Leutzes Entscheidung, einen Afroamerikaner in das „Boot der Patrioten“ zu setzen, erschließt sich indirekt aus der gegen Ende des 19. Jahrhunderts massenhaft verbreiteten Kunstdruck-Fassung von Currier & Ives, die die Figur des „black patriot“ getilgt hatte. Vgl. die Abb. in <<http://www.seacoastmh.com/blackhistory/crossingcigil.html>> (zuletzt geprüft am 02.07.2003).

rinnen mit einem familiären Migrationshintergrund verdient auch dieser Aspekt fachdidaktische Aufmerksamkeit. Obgleich es selbstverständlich sehr unterschiedliche Formen von Migrationschicksalen und biographischen Verarbeitungsmodi gab und gibt, so ist doch die Variante, die Leutze für sich gewählt hat, von exemplarischem Interesse. Er entwickelte ein Verständnis der *amerikanischen* Geschichte, das die mehr oder minder unfreiwillig erfolgte familiäre Emigration aus der „Alten Welt“ als genuin „amerikanisches“ Merkmal erscheinen ließ; damit konnte der Künstler den Verlust der angestammten Heimat als ein *Ankommen* in der eigentlichen *Heimat* freiheitsliebender Bürger interpretieren. Leutze war ein Verfassungspatriot. Wenn er einem Gmünder Freund in einem Brief schrieb, dass er „[...] immer [...] zum deutschen Vaterland oder zum deutschen Geist, wie wir [die Liberalen; S. P.] darüber denken, die Treue bewahren“<sup>15</sup> werde, verneinte er eine nationale Bindung, die sich allein auf kulturelle oder ethnische Zugehörigkeit gründet, und stellte ihr die Loyalität eines *Bürgers* entgegen, die normativ begründet und auf die politische und soziale Qualität des jeweiligen Gemeinwesens bezogen ist. Vielleicht kann dieses biographisch leicht nachvollziehbare Beispiel die Lernenden bei der für sie erfahrungsgemäß recht schwierigen, im Hinblick auf multiethnische Lebenszusammenhänge aber notwendigen Aufgabe unterstützen, die Konzepte des Verfassungspatriotismus und der Verfassungsnation angemessen zu verstehen und zu beurteilen.

Aus geschichtsdidaktischer Perspektive aber wird jegliche Auseinandersetzung mit Historienbildern von der Zielvorstellung begleitet sein, die Schülerinnen und Schüler mit dieser wichtigen und wertvollen Quellengattung vertraut zu machen. Die Lernenden sollen – auch im Interesse einer Förderung ihrer kritischen Medienkompetenzen – zum einen verstehen lernen, dass sie dort, wo sie scheinbar ein offenes „Fenster zur Vergangenheit“ vorfinden, nicht auf die Ebene der „res gestae“, sondern auf eine „historia rerum gestarum“ und damit auf eine *Geschichtsdeutung* aus der Vergangenheit stoßen.<sup>16</sup> Zum anderen aber sollen sie begreifen, dass „Vorstellungen von der Geschichte“ ebenso wirksame Faktoren der historischen Entwicklung sein können wie die „res gestae“ (im üblichen Sinne) selbst: Für die Geschichte einer Nation sind mitunter die Vorstellungen, die sich die Bevölkerung von der eigenen nationalen Historie macht, nicht minder relevant als z.B. konkrete innen-, außen- oder verfassungspolitische Entscheidungen.

---

15 Zit. n. Groseclose 1975b, 73.

16 Vgl. zum Thema „(Historien-)Bilder als Quellen für den Geschichtsunterricht“ z.B. Bergmann 1999, Buntz/Popp 1995, Erdmann 2002a, 2002b, Geschichtsbilder 2001, Petersen 1985, Popp 2000, 2002, Praxis Geschichte 2002, Sauer 2000, Würfel 1992.

### 3 Der Kontext: die Entstehung der amerikanischen Nationalikonographie

In der Sammlung „Ça ira“ veröffentlichte Ferdinand Freiligrath (1810-1876) im Jahre 1846 das Gedicht „Vor der Fahrt“, dessen sechs Strophen nach der Marseillaise gesungen werden sollten. Die erste, dritte und fünfte Strophe lauten:

„Jenseits der grauen Wasserwüste  
Wie liegt die Zukunft winkend da!  
Eine grüne lachende Küste,  
Ein gehandet Amerika!  
Ein gehandet Amerika!  
Und ob auch hoch die Wasser springen, –  
Ob auch Sandbank uns droht und Riff:  
Ein erprobt und verwegen Schiff  
Wird die Mutigen hinüberbringen!

[Refrain] Frisch auf denn, springt hinein! Frisch auf, das Deck bemannt!  
Stoß ab! Stoß ab! Kühn durch den Sturm! Sucht Land und findet Land! [...]

So fährt es aus zu seinen Reisen,  
So trägt es Männer in den Streit. –  
Mit den Helden haben die Weisen  
Seine dunkeln Borde geweiht!  
Seine dunkeln Borde geweiht!  
Ha, wie Kosciuszko dreist es führte!  
Ha, wie Washington es gelenkt!  
Lafayettes und Franklins denkt,  
Und wer sonst seine Flammen schürte! [Refrain] [...]

O stolzer Tag, wenn solche Siege  
das Schiff des Volkes sich erstritt!  
Wenn, zu Boden segelnd die Lüge,  
Zum ersehnten Gestade es glitt!  
Zum ersehnten Gestade es glitt!  
Zum grünen Strand der neuen Erde,  
Wo die Freiheit herrscht und das Recht,  
Wo kein Armer stöhnt und kein Knecht,  
Wo sich selber Hirt ist die Herde. [Refrain] [...].<sup>17</sup>

Das Gedicht ist einer der zahlreichen Belege dafür, dass Themen der amerikanischen Geschichte, wie z.B. die Unabhängigkeitserklärung oder eine verklärte Figur des Helden Washington, der hier am Steuer des Schiffes „Revolution des Volkes“ erscheint, im ideologischen Kontext der deutschen Revolution von 1848/49 lebhaft präsent waren und mit der französischen Revolutionstradition verbunden wurden. Denn der Text folgt im Vers- und Strophenbau der bekannten „Hymne“ der Französischen Revolution, die Claude-Joseph Rouget de Lisle im Jahre 1792 in Strasbourg komponiert hat.

Von besonderer Bedeutung aber ist das Poem in unserem Zusammenhang, weil namhafte Leutze-Experten darin die entscheidende Anregung für Leutzes „Delaware“-Bild

17 Freiligrath, Bd. 4 [1905], 119 ff.

vermuten.<sup>18</sup> Der Maler und der Dichter waren im Jahre 1848 in Düsseldorf miteinander bekannt geworden, wo auch Leutze sich in seinem persönlichen Rahmen für die Ziele der Revolution engagierte, indem er im Anschluss an das Düsseldorfer „Einheitsfest“ (6. August 1848)<sup>19</sup> den Künstlerverein „Malkasten“ gründete, der die liberalen Ideen von Einheit und Freiheit im Modell der Selbstorganisation von Kunstschaffenden realisieren sollte.<sup>20</sup> Auch setzte Leutze 1850 als Vorstandsvorsitzender des „Malkasten“ gegen heftigen Widerstand konservativer Vereinsmitglieder die Aufnahme von Freiligrath durch<sup>21</sup> – und der Dichter wiederum zog sich aus eigenem Antrieb aus dem Verein zurück, als der Streit um seine Person den Bestand der Organisation zu gefährden drohte, die sein Freund ins Leben gerufen hatte.

Emanuel G. Leutze war in den Jahren 1848/49 längst als erfolgreicher „unabhängiger“, d.h. außerhalb des akademischen Kunstbetriebes tätiger Maler im Düsseldorfer Kreis „freier Künstlergemeinschaften“ etabliert. Nur wenige Monate nach seiner Aufnahme in eine Historien-Klasse im Jahre 1841 hatte er die von Wilhelm von Schadow (1788-1862) geleitete Akademie wieder verlassen, deren künstlerisches und politisches Klima er als sehr beengend empfand, und gemeinsam mit anderen Künstlern ein eigenes Atelier gemietet.

Wie andere amerikanische Maler-Kollegen auch<sup>22</sup> war Leutze an diese deutsche Ausbildungsstätte herangetreten, weil sie wegen ihres Leiters und im Zusammenhang mit der „Düsseldorfer Malerschule“ einen ausgezeichneten internationalen Ruf genoss.<sup>23</sup> Auch pflegte man in diesem Haus einen Historien-Stil, der sich bestens für den Kunstmarkt und die öffentliche Auftragsvergabe in den Vereinigten Staaten zu eignen schien, wo man nicht an formalen Experimenten interessiert war, sondern auf jene Detailgenauigkeit, handwerkliche Perfektion, formale Raffinesse, technische Akkuratete und effektsichere, dramatisch-pathetische Komposition größten Wert legte, wie sie für die Düsseldorfer Akademie-Malerei typisch waren.

Viele der jungen amerikanischen Maler, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Kunststudium in Europa aufnahmen, partizipierten an jenem Prozess der „Selbstentdeckung der Nation durch die Künste“<sup>24</sup>, der in den Vereinigten Staaten gezielt durch öffentliche Aufträge, wie etwa für die Ausstattung neu entstehender Repräsentativbauten

18 Vgl. Groseclose 1975a und 1975b, 76.

19 Die liberale Mehrheit der Frankfurter Nationalversammlung hatte für den 6. August 1848 anlässlich der Übertragung der obersten militärischen Befehlsgewalt an den Reichsverweser Erzherzog Johann von Österreich nationale Feierlichkeiten an den Standorten ihrer Heeresmacht angeordnet.

20 Vgl. zum „Einheitsfest“, zum Künstler-Verein „Malkasten“ und zur Rolle Leutzes z.B. Schroyen 1997 und besonders Hütt 1995, 71-99.

21 Vgl. Hütt 1995, 95-100.

22 An der Akademie studierte z.B. auch der Maler Albert Bierstadt (1830-1868), der aus Solingen stammte und wie Leutze in jungen Jahren emigriert war.

23 Vgl. zur Düsseldorfer Malerschule z.B. Gaetgens 1988, zu amerikanischen Malerkolonien in Düsseldorf Andree/Rickel-Immel 1976 und Hütt 1995, 140 ff.

24 Neumeyer 1974, 10. – Zum Zusammenhang von Nationalbewusstsein und amerikanischer Kunst vgl. auch Adams 1988 und Christadler 1988.

(z.B. das Kapitol), gefördert wurde.<sup>25</sup> Das Ziel war die Entwicklung einer genuin amerikanischen Nationalikonographie: Sie sollte die „Geschichtslosigkeit“ der jungen Nation überwinden und mit emotional wirksamen „Leitbildern“ des „patriotischen Amerikaners“ zur nationalen Integration beitragen. Bot diese historische Situation jungen ambitionierten Malern auch gute Karrierechancen, so fanden sie doch in ihrem Heimatland weder stilbildende Malerschulen noch geeignete Ausbildungsstätten. Daher reisten sie nach Europa, um dort das erforderliche künstlerische Rüstzeug und nicht zuletzt auch das Prestige eines akademisch ausgebildeten Historienmalers zu erwerben, mit dem sie glaubten, in ihrer Heimat besser reüssieren zu können.

Nicht anders verhielt es sich mit dem Deutsch-Amerikaner Leutze, der in Düsseldorf (1841-1858) konsequent an der Entwicklung einer genuin *amerikanischen* Historienmalerei arbeitete.<sup>26</sup> Er nahm zwar die formal-technischen und stilistisch-kompositorischen Anregungen der Düsseldorfer Historienmalerei auf, ignorierte aber deren Themen: Weder religiös-biblische Geschichten noch fromme Allegorien, weder eine Verherrlichung des universal-christlichen Mittelalter-Reiches und der Hohenstaufen noch eine mythische Germanen-Welt fanden in sein Werk Eingang. Vielmehr gestaltete er Sujets der europäischen Geschichte im Bedeutungsfeld eines „Kampfes um politische und religiöse Freiheit“ (z.B. Spanische Inquisition und Reconquista, Reformation und Revolution in England)<sup>27</sup> und reklamierte sie zugleich als *amerikanische* Historien.

In einem Text für das „Bulletin“ der American Art-Union skizzierte der Maler sein amerikanisches Historienprogramm am Beispiel eines Besuches in der Schwäbischen Alb seiner Kindheit:

„There the romantic ruins of what were once free cities, with their grey walls and frowning towers, in which a few hardy, persevering burghers bade defiance to their noble oppressors, whose territories often extended to the walls and surrounded their towns, led me to think how glorious had been the course of the institutions of our own country.<sup>28</sup> Nearly crushed and totally driven from the old world, it could not be vanquished, and found a new world for its home. This course represented itself in pictures to my mind, forming a long cycle, from the first dawning of free institutions in the middle ages, to the reformation and revolution in England, the causes of emigration, including the discovery and settlement of America, the early protestation against tyranny, to the Revolution and the Declaration of Independence.“<sup>29</sup>

25 Zur Ausstattung von öffentlichen Gebäuden mit Historienmalerei vgl. z.B. Christadler 1988, 37 ff. – John Trumbull (1756-1843) z.B. stattete 1826 die Rotunde des Kapitols mit vier monumentalen Historien aus.

26 Zur Programmatik des Historien-Oeuvre vgl. Groseclose 1973, Groseclose, 1975b, 70.

27 Die französische Geschichte – sowohl des Absolutismus wie der Revolution – hat hingegen keinen Platz in Leutzes Oeuvre gefunden; vgl. hierzu die Werkverzeichnisse in Groseclose 1973, Bott 1996, Gaechtgen 1992.

28 Gemeint sind die Vereinigten Staaten.

29 Leutze 1851, 95. – Ein nahezu gleich lautender Text gleichen Inhalts war bereits 1847 als Bericht in der 3. Ps. Sg. veröffentlicht worden (vgl. Tuckerman 1847, 177), was die programmatische Bedeutung der Äußerung unterstreichen könnte. – Es ist nicht auszuschließen, dass Leutze – angesichts seiner deutschen Abstammung und seines langjährigen Aufenthaltes in Deutschland – mit einem solchen Statement seine amerikanischen Förderer wie auch die Magnaten des überseeischen Kunstbetriebes seiner ungebrochenen amerikanischen Gesinnung versichern wollte, um

Diese Ausführungen setzen zunächst den Begriff „Amerika“ mit einer Geschichte der Emigration der politischen und religiösen „Freiheit“ aus der „Alten“ in die „Neue Welt“ gleich und erklären somit die zeitgenössischen Emigranten zu „animae naturaliter americanae“, genuinen „Amerikanern“. Zugleich werden mit dieser Lesart traditionelle europäische Geschichtsthemen als „amerikanische“ (Vor-)Geschichte ausgewiesen, wodurch die neu zu schaffende National-Ikonographie die angestrebte historische Tiefenschärfe erhält. Schließlich aber schreibt diese Geschichtsversion der amerikanischen Nation eine universalhistorische Führungsrolle zu: Da nach Leutes Auffassung die historische Progression der Freiheit das teleologische Ziel der Weltgeschichte bildet, steht jene Nation, die zuerst die „Freiheit“ verwirklicht hat, nicht nur an der Spitze des menschheitsgeschichtlichen Fortschrittsprozesses, sondern bildet aufgrund ihrer Existenz auch eine für alle Welt sichtbare Garantie, dass die Progression der Freiheit nicht nur eine philosophische Spekulation darstellt: „Amerika“ ist mit dem Sieg im Unabhängigkeitskrieg der Hoffnungsträger aller Völker auf ihrem Weg zur Freiheit geworden.<sup>30</sup>

Leutes Re-Interpretation europäischer Historien als „amerikanische“ zeigt sich exemplarisch bei der Behandlung des Kolumbus-Themas.<sup>31</sup> Der Genuese, der in den Verei-

---

potenziellen Nachteilen bei der Vergabe öffentlicher Aufträge entgegenzuwirken. Zu Leutes Schwierigkeiten mit der Etikettierung als „deutscher Maler“ in den Vereinigten Staaten vgl. Stehle 1964, 288; zum zeitgenössischen amerikanischen Kunstbetrieb vgl. z.B. Frohne 1988, zu Leutes Rücksichten auf angenommene amerikanische Erwartungen vgl. Bott 1996, Gaehtgens 1992, 174 oder Howat 1967/68, 291 ff. Bei Howat werden Augenzeugenberichte wiedergegeben, aus denen hervorgeht, dass Leute bei der Auswahl der Modelle für das „Delaware“-Bildes sorgfältig auf „typisch amerikanische“ Körpergestalten und Gesichter achtete – was aber nicht verhindern konnte, dass man in Übersee „unAmerican visages“ im Bild kritisierte (vgl. Wierich 2001, Anm. 4).

- 30 Es steht zu vermuten, dass Leute sich in Düsseldorf intensiv mit der Hegelschen Geschichtsphilosophie beschäftigte (vgl. Wierich 2001) und statt des „Weltgeistes“ das Prinzip der „Freiheit“ als „Sinn“ der Geschichte einsetzte, was Hegel vermutlich nicht sehr sympathisch gewesen wäre, hätte er davon noch Kenntnis erhalten können. – Unter den amerikanischen Historikern, deren Werke Leute für seine künstlerische Arbeit studierte, befanden sich mit George Bancroft und William H. Prescott Vertreter einer idealistischen „universal history“, die – in Opposition zu zeitgenössischen puritanisch-religiösen Geschichtsauffassungen – auch dem *profanen* Geschichtsprozess eine teleologische Richtung und einen immanenten Sinnzusammenhang zuschrieben, der sich – selbstredend – in der Geschichte der Vereinigten Staaten offenbaren und erfüllen sollte (vgl. z.B. Prescott 1843, Bancroft 1854).
- 31 Leute malte mindestens sechs Kolumbus-Bilder. Bekannt wurden vor allem „Columbus Before the Council at Salamanca“ (1841, Verbleib unbekannt), „Columbus Returning in Chains to Cadiz“ (1842, Collection Frances K. Talbot, Philadelphia), „Columbus Before Queen Isabella and King Ferdinand“ bzw. „King Ferdinand Removing the Chains from Columbus“ (1843, Mann Galleries), „Columbus at the Gate of the Monastery of La Rabida“ (1844; Verbleib unbekannt), „The Departure of Columbus from Palos in 1492“ (1853/1855; vermutlich im Besitz eines unbekanntem Sammlers), „First Landing of Columbus in America“ (1863; Verbleib unbekannt). – Zur Etablierung von Kolumbus als nationaler Identitätsfigur vgl. Gaehtgens/Ickstadt 1992, 11-26. – Bezüglich der historischen Studien Leutes ist beim Kolumbus-Thema auf Irving (1828) zu verweisen.

nigten Staaten zeitgleich mit George Washington<sup>32</sup> zu einer nationalen Identifikations- und Integrationsfigur stilisiert wurde, erscheint bei Leutze weniger als Exponent herausragender *europäischer* Entdeckungsleistungen denn als „großes Individuum“, das wiederholt mit der Unfreiheit und Beschränktheit der „Alten Welt“ in Konflikt geraten ist. Das Leutze-Opus präsentierte Kolumbus tendenziell als „Proto-Amerikaner“.

„Washington Crossing the Delaware“ dagegen ist an der „Zeitenwende“ von Leutes amerikanischer Geschichtsversion situiert: Kurz vor dem Sieg bei Trenton stand die universale Idee der Freiheit davor, in die historische Realität einzutreten. Doch das „Ende der Geschichte“ war damit keineswegs erreicht; vielmehr feierte das berühmte Kapitolfresko „Westward the Course of Empire Takes Its Way“<sup>33</sup> (oder: „Westward Ho!“; 1861/62) die Besiedlung des amerikanischen Westens als Erfüllung des „Manifest Destiny“-Konzepts: Ein anderes „ausgewähltes Volk“ hielt Einzug in ein „Gelobtes Land“. Anschließend setzte sich die Progression der Freiheit im Inneren fort: In seinem letzten Kapitolfresko behandelte Leutze fünf Jahre nach der „Emancipation Proclamation“ (1863) das Thema der Abschaffung der Sklaverei. Doch wegen des plötzlichen Todes des Malers blieb das Werk unvollendet.

Insgesamt zeigen Leutes Historien-Opus und besonders das „Delaware“-Gemälde geradezu mustergültig die Grundmuster der neu entstehenden amerikanischen Nationalikonographie, für die „[k]lassischer Republikanismus, christliche Ethik, protestantische Heilserwartung, Naturrechts- und Vertragstheorie des Liberalismus und Nationalismus [...]“<sup>34</sup> den ideologischen Rahmen bildeten, wobei die Emigrationserfahrungen des Malers besondere Akzente setzten.

#### 4 Das Bild: die nationale Botschaft

Generationen von Amerikanerinnen und Amerikanern begegneten und begegnen in dem Historienbild „Washington Crossing the Delaware“ einer ebenso einfachen wie anschaulichen, attraktiven und affirmativen Botschaft: Ein „guter Amerikaner“ fasst den „Willen zur Nation“ (Meinecke)<sup>35</sup>, der die dargestellten Patrioten durchdringt, als persönliches Vorbild und fortdauernde Verpflichtung gegenüber der Nation auf: Wann immer diese mit *res adversae* zu kämpfen hat – jeder sitzt im Boot, jeder wird gebraucht. Wie die dargestellten Patrioten sollen auch ihre Nachfahren in scheinbar hoffnungslosen Situationen auf die historische Mission der amerikanischen Nation ver-

32 Vgl. auch die Hauptstadt *Washington* im District of *Columbia*. Zur Washington-Mythologie vgl. z.B. Brookhiser 1996.

33 Der Titel des Freskos (ca. 610 x 915 cm) ist der letzten Strophe des Gedichtes „On the Prospect of Planting Arts and Learning in America“ (1726) von George Berkeley (1685-1753) entnommen. Für diesen ersten öffentlichen Auftrag war der Künstler mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt. – Zur Ikonographie der amerikanischen Westexpansion vgl. Ickstadt 1988, 80-86 sowie Truettner 1991 (Ausstellungskatalog). Vgl. auch Wasser [2004].

34 Christadler 1988, 36.

35 Vgl. Meinecke 1915, 5 (mit Bezug auf die Gründung der amerikanischen Nation).

trauen und gegebenenfalls das eigene Leben entschlossen, mutig und solidarisch über die Grenzen von Klassen und „Rassen“ hinweg für das Wohl der Republik einsetzen.

Vergleicht man den „Willen zur Nation“, der die Figuren in diesem Bild zu beflügeln scheint, das rund ein Dreivierteljahrhundert nach dem dargestellten Ereignis entstanden ist, mit dem historischen Verlauf der amerikanischen Geschichte zwischen der Erklärung der Unabhängigkeit und der Gründung des amerikanischen Bundesstaates, erweist sich Leutzes Deutung als „wishful thinking“, das den Anfang vom Ende her „verzaubert“. Bekanntlich war die Gründung des Bundesstaates eine Folge des siegreich beendeten Unabhängigkeitskrieges und keineswegs dessen ursprünglicher Antrieb oder erklärtes Ziel.<sup>36</sup> Ellis weist darauf hin, dass „[...] allein der Begriff ‚Amerikanische Revolution‘ [...] ein völlig fiktives Gefühl von nationalem Zusammenhalt [suggeriert; S. P.], das zum damaligen Zeitpunkt nicht vorhanden war [...]“.<sup>37</sup>

Des Weiteren fixiert die Delaware-Variante der „Geburt der Nation“ dieses Ereignis auf einen Zeitpunkt *vor* dem Beginn der französischen Militärhilfe für die Neuengland-Regimenter, die man überdies einem absolutistisch regierenden Monarchen zu verdanken hatte. Die Wahl jenes frühen „Geburtsdatums“ besitzt den identitätspolitischen Vorteil für die nationale Memoria, dass der amerikanische Sieg über die britische Kolonialmacht ausschließlich als eigenständige Leistung erinnert werden kann. Vielleicht spielte diese Tradition auch im Vorfeld des jüngst vergangenen Angriffskrieges der USA gegen den Irak eine Rolle, als die USA Frankreich vorwarfen, es verfehle mit seiner „kriegsmüden“ Haltung die Pflicht der historischen Dankbarkeit bezüglich seiner Befreiung im Jahre 1944. Darauf konnte die französische Seite – unverkennbar ironisch – mit dem Hinweis auf die Unterstützung antworten, die französische Kontingente der „Continental Army“ vom Jahre 1778 an geleistet hätten.

Das monumentale Gemälde, das die Figuren im Vordergrund annähernd lebensgroß darstellt, bezieht sich auf die Überquerung des Flusses Delaware in der Weihnachtsnacht vom 25. zum 26. Dezember 1776 durch das John Glover's Regiment of Marblehead Sailors.<sup>38</sup> George Washington (1732-1799), der Oberbefehlshaber der Truppen der 13 Festland- oder Neuengland-Kolonien, führte es selbst an. Mit einer guerilla-ähnlichen Taktik ließ der bislang militärisch erfolglose General<sup>39</sup> rund 2500 Soldaten mit Pferden und schwerem Kriegsgerät in tiefer Nacht bei eisigem Sturm auf einer nur Einheimischen bekannten Fahrroute nordwärts über den Delaware an das Ufer von

36 Zur Geschichte der amerikanischen Revolution vgl. besonders Ellis 2002, aber z.B. auch Howard 2001. Es bestand größte Gefahr, „[...] dass sich die frühe amerikanische Republik in eine reine Sammlung selbstständiger Einzelstaaten oder Regionen auflösen und wie alle Republiken vor ihr weit vor der Erreichung des Gelobten Landes den Geist aufgeben würde“ (Ellis 2002, 19 f.).

37 Ellis 2002, 17. – Vgl. zur Darstellung der Gründungsgeschichte der USA in US-amerikanischen Schulgeschichtsbüchern Kotte 1997, 1998.

38 Eine Beschreibung der Überquerung und des Angriffs gab der beteiligte General Henry Knox in einem Brief an seine Gattin (28.12.1776) (vgl. Howat 1967/68, 297).

39 Washington verlor „[...] in Wirklichkeit mehr Schlachten, als er gewann, und verbrachte die ersten beiden Jahre des Krieges damit, kostspielige taktische Fehler zu machen, die fast dazu führten, dass die Amerikanische Revolution gleich zu Anfang verloren ging [...]“ (Ellis 2002, 180).

New Jersey übersetzen. Er wollte ein britisch-hessisches Truppenlager im Überraschungsangriff einnehmen, das rund 15 km von der Landestelle entfernt bei Trenton nahezu unbewacht im Weihnachtsfrieden lag. Der Plan ging auf, und wenige Tage später gelang Washington mit dem Sieg bei Princeton (3.1.1777) sogar ein zweiter Erfolg. Doch es bedurfte noch rund fünf weiterer Kriegsjahre, bis die Neuengland-Regimenter am 19. Oktober 1781 die militärische Auseinandersetzung mit der britischen Kolonialmacht für sich entschieden hatten.

Der Historienmaler Leutze stützte seine ikonische Interpretation des historischen Geschehens auf die zeitgenössische amerikanische Nationalhistorie, die seit dem frühen 19. Jahrhundert jener dramatischen Flussüberquerung und dem ihr folgenden Sieg bei Trenton die Rolle einer entscheidenden Wende des Kriegsverlaufs zu Gunsten der „Continental Army“ zuschrieb und in diesem Kontext General Washington zum legendären Kriegshelden und „Vater der Nation“ stilisierte.

Im Bildzentrum sieht man eine „V(-ictory?)“-Konstruktion, die einerseits von der Kontur des sich entfaltenden Sternenbanners (in der Form von 1777)<sup>40</sup> und andererseits von einer halb aufgerichteten Figur am Bug des zentralen Bootes bestimmt wird. Im Mittelpunkt dieses kompositorischen Spannungsfeldes steht – in Denkmalpositur – die aufrechte Gestalt des Generals, der ein Fernrohr bei sich trägt und doch mit bloßem Auge angespannt und konzentriert auf die angepeilte Landestelle und damit auf die Zukunft hinblickt. Die Linienführung der Ruderpinnen und die kompositorische Anordnung der elf Begleiter im Boot betonen die herausragende Stellung des Generals, die zudem durch die Lichtgestaltung des Himmels unterstrichen wird. Eine Aura umgibt die scharf konturierte Silhouette der Hauptfigur und lässt sie als nationalen und universalhistorischen Hoffnungsträger erscheinen.

Die Gesichtszüge des Generals sind nach einer Replik der berühmten Houdon-Büste gestaltet; sie flößen dem Betrachter noch immer großes Vertrauen in die Fähigkeiten dieses Mannes ein, jedwede Gefahrensituation mit ebenso verantwortungsbewusstem wie souveränem Planen und Handeln zu retten. In diesem militärischen und politischen Führer, so will es scheinen, erfüllte sich eine historische „Vorsehung“ („providence“<sup>41</sup>) für die amerikanische Nation und die Menschheit.

Während sich am rechten Bildrand die Boote der „Continental Army“ bis zum Horizont erstrecken, sieht man links in der Ferne das angestrebte Ufer im Stil eines locus amoenus als „Gelobtes Land“ gestaltet. Die Landestelle bleibt hingegen unsichtbar: Die dargestellte Szene beschreibt das Ringen um eine in der Morgenröte verheißungsvoll aufscheinende Zukunft, nicht aber die Ankunft darin. Diese Zukunftsspannung

40 Es handelt sich um das so genannte „Betsy-Ross“-Banner mit 13 Streifen und einem Kreis von 13 Sternen, das erst im Sommer 1777 in Gebrauch kam.

41 Vgl. z.B. auch den Rundbrief von George Washington aus dem Jahre 1783 an die Regierungen der Einzelstaaten: „[...] die Bürger Amerikas [...] haben nunmehr durch die kürzlich erfolgte vorteilhafte Friedensregelung die Bestätigung erhalten, dass sie absolute Freiheit und Unabhängigkeit besitzen; von jetzt an sind sie als *Akteure auf einer höchst bemerkenswerten Bühne* zu betrachten, welche die *Vorsehung* eigens für die Darbietung menschlicher Größe und menschlichen Glücks bestimmt zu haben scheint.“ (Zit. n. Ellis 2002, 183 f.; Hervorhebung S. P.).

vermittelt allen späteren Betrachtern den Appell, die Leistung jener Patrioten als fort-dauernde Verpflichtung aufzufassen – wie viele Jahre auch immer die Delaware-Überquerung dann zurückliegen mag.

Die Anziehungskraft des Bildes liegt nicht allein in der Intensität, mit der George Washington zum historisch berufenen Kriegshelden und Gründer der Nation stilisiert wird, sondern auch in der engen Verbindung von souveräner Führung und republikanisch-demokratischen Idealen. Der General, der am 22. Dezember 1783 seinen Auftrag an den Kongress zurückgegeben hatte und hierdurch zum überragenden Beispiel eines republikanischen Führers geworden war, dem man die Macht anvertrauen konnte, weil er bereit war, sie loszulassen, ist zwar deutlich exponiert, aber nicht von der Gruppe seiner Begleiter im Boot isoliert, wie man dies von anderen, älteren oder zeitgenössischen, Darstellungen der Delaware-Überquerung kennt, wie z.B. bei John Trumbull oder Thomas Sully, die Washington hoch zu Pferde sitzend zeigten. Leutze gestaltete einen „*primus inter pares*“, der sich auf derselben Ebene wie seine Begleiter befindet und ersichtlich auf die Unterstützung seiner Mitsreiter angewiesen ist, die zudem nicht als Soldaten, sondern als Patrioten präsentiert werden. Mag auch Washingtons Profil von allen Figuren im Vordergrund am höchsten über die Horizontlinie hinausragen, so beherrscht doch das Betsy-Ross-Banner die gesamte Gruppe;<sup>42</sup> es bildet ein kraftvolles kompositorisches Gegengewicht zum „Führertum“ Washingtons und ordnet dieses zeichenhaft der Idee der republikanischen Nation unter.<sup>43</sup>

Nur zwei Figuren der zentralen Gruppe um Washington sind identifiziert: Der Mann, der rechts von Washington das Banner im Sturm aufrecht hält, soll James Monroe (1758-1836) sein, der spätere fünfte Präsident der Vereinigten Staaten (1817-1825). Den rudermenden Mann aber, von dem man links im Bild neben Washingtons Knie fast nur den Kopf sieht, hält man für Prince Whipple (gest. 1797), den berühmten afroamerikanischen New Hampshire-Kriegsteilnehmer auf Seiten der Neuengland-Regimenter. Ihm wurde im Jahre 1976 eine amerikanische Briefmarke gewidmet, die mit dem entsprechenden Bildausschnitt aus Leutzes Gemälde an die „*black patriots*“ des Revoluti-

---

42 Die starke kompositorische Stellung des Banners reflektiert möglicherweise Leutzes Erfahrungen mit dem Gebrauch der Flagge bei der deutschen Revolution von 1848/49. Vgl. Gaetgens, Barbara 1988, 74.

43 Im Bezug auf die Auseinandersetzungen zwischen föderalistischen und republikanischen Positionen in der Geschichte der Vereinigten Staaten bis zur Entstehung des Bildes (vgl. Ellis 2002, 27 ff.) ist das in „Washington Crossing the Delaware“ dargestellte Ideal unmissverständlich der föderalistischen Seite zuzurechnen, für welche die „höheren“ Ziele der amerikanischen Nation stets den Vorrang vor individuellen Interessen und damit auch vor dem Ideal einzelstaatlicher Autonomie hatten. In Leutzes Bild dominiert der universalgeschichtliche Sinnhorizont von „Amerika“ als Stufe des menscheitgeschichtlichen Entwicklungsprozesses über den republikanischen Gedanken des Kampfes gegen eine moralisch korrupte Kolonialmacht; dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass der Maler eine Szene für die „Geburt der Nation“ wählte, die keine kriegerische Auseinandersetzung und damit auch keinen militärischen Feind als „Gegenspieler“ zeigt. Überdies war George Washington der einflussreichste Exponent der föderalistischen Fraktion.

onskrieges erinnern wollte.<sup>44</sup> Von diesem Prince Whipple heißt es,<sup>45</sup> dass er von seinen wohlhabenden afrikanischen Eltern („Prince“) zur Erziehung in die Vereinigten Staaten geschickt, dort aber gefangen gesetzt und als Sklave verkauft worden sei. General Whipple, ein Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung, habe ihn schließlich aus Mitgefühl gekauft und im Zuge des Revolutionskrieges freigelassen, nachdem Prince seinen Herrn überzeugt habe, dass es für einen Sklaven wenig Sinn mache, für die amerikanische Unabhängigkeit und Freiheit zu kämpfen. Ohne Zweifel darf man diese bekannte Anekdote, sei sie nun wahr oder gut erfunden, dem zeitgenössischen Diskurs der amerikanischen Abolitionisten zurechnen.

Bemerkenswert an diesen beiden Figuren ist, dass die historischen Personen zwar am Unabhängigkeitskrieg, nicht aber an der Überquerung des Delaware teilgenommen haben, wohingegen beteiligte Patrioten, wie z.B. James Madison (1751–1836), der spätere vierte Präsident der Vereinigten Staaten (1809–1817), offenbar nicht in das „Boot der amerikanischen Nation“ aufgenommen wurden, das Leutze hier vorstellt.

Da sowohl James Monroe als auch Prince Whipple unmittelbar neben der Hauptfigur und damit sehr hochrangig platziert sind, darf man mit einer bewussten Setzung des Künstlers rechnen. Was Prince Whipple betrifft, so signalisiert die Darstellung nach dem traditionellen Kode der Historienmalerei zwar eine mindere Ranghöhe der Figur, weil sie fast gänzlich verdeckt ist,<sup>46</sup> doch muss es in diesem Fall als entschieden wichtiger gelten, dass Leutze um das Jahr 1850 einen Afroamerikaner in die Szene der „Geburt der Nation“ integrierte. Damit sprach er sich unmissverständlich und öffentlichkeitswirksam für die Abschaffung der Sklaverei aus.<sup>47</sup>

Die kontrafaktische Präsenz von James Monroe wird m.W. in der einschlägigen Spezialliteratur nicht diskutiert, obwohl diese Figur als einzige neben derjenigen des Generals über die Horizontlinie des Bildes hinausreicht und mit dem Sternenbanner das Symbol der Nation im Sturm aufrecht hält. Manches könnte dafür sprechen, dass das Interesse an Monroe indirekt mit der Emigration der Familie Leutze zusammenhängt. Denn dieser Präsident war im Jahre 1823 mit der so genannten „Monroe-Doktrin“ den transatlantischen Ansprüchen der Heiligen Allianz energisch entgegengetreten, und dieses Bündnis galt vielen politischen Emigranten, die nach 1815 Europa und Deutschland mehr oder minder freiwillig verlassen hatten, als besonderes Ärgernis. Ihnen mag Monroes entschieden abweisende Haltung gegenüber den Ansprüchen dieses europäischen Thron-und-Altar-Bündnisses als höchst verdienstvolles Hochhalten

---

44 Vgl. die Abbildung der Briefmarke in: <<http://www.whipple.org/photos/princestamp.html>> (zuletzt geprüft am 16.05.2003).

45 Die Überlieferung zu Prince Whipple ist unsicher. Vielfach beziehen sich die Hinweise auf das Werk eines führenden zeitgenössischen afroamerikanischen Abolitionisten (vgl. Nell 1855). Vgl. auch Purcell 1999.

46 Winsley Homer (1836–1910) war der erste amerikanische Maler, der afroamerikanische Figuren in derselben Größe und Würde darstellte wie „weiße“.

47 Die Ureinwohner des Kontinents wurden von Leutze als Vertreter einer untergehenden Kultur aufgefasst und daher nicht in das Nation-Konzept integriert.

der amerikanischen Ideale der Freiheit (vielleicht: im Symbol der Nationalflagge) erschienen sein.<sup>48</sup>

Das anachronistisch eingefügte Sternenbanner, das sich gerade zu entfalten scheint, der Stern am Himmel<sup>49</sup> und die historisch ebenfalls inkorrekt wiedergegebene Morgenröte – die Überquerung vollzog sich im Schutze der Nacht – verkünden die unmittelbar bevorstehende „Geburt der Nation“. Das Motiv des Sterns verknüpft das dargestellte Ereignis assoziativ mit dem „Heil“ und der „Erlösung“, die der Menschheit in der *Weihnachtsnacht*<sup>50</sup> zuteil geworden sind, und schreibt der Gründung der amerikanischen Nation einen heilsgeschichtlichen Rang als zweite „Erlösung“ zu, die die politische und individuelle „Freiheit“ in die Welt bringt und damit bewirkt, dass die Menschheit in Zukunft wieder „[u]nunterbt“<sup>51</sup> durch die Schöpfung blick[en]“ kann, wie dies Ferdinand Freiligrath (1810-1876) in dem zitierten Gedicht „Vor der Fahrt“ formuliert hatte. Die Morgenröte erklärt das dargestellte Ereignis zum Anbruch eines „neuen Morgens“ der Menschheitsgeschichte, der die immanente Teleologie des Geschichtsprozesses in seiner Ausrichtung auf die „Freiheit“ offen zutage treten lässt.<sup>52</sup>

- 
- 48 Im Hinblick auf George Washingtons berühmtes Motto der Einheit nach innen und der Unabhängigkeit nach außen ist in Erwägung zu ziehen, ob die beiden Figuren nicht diese Prinzipien des Protagonisten repräsentieren: Prince Whipple – mit aktuellem Bezug auf die zeitgenössisch sich verschärfende Sklavenfrage – den Grundsatz der inneren Einheit und James Monroe die Norm der äußeren Unabhängigkeit, die für Washington stets eine strikte Neutralität und Distanz in Bezug auf europäische Angelegenheiten bedeutet hatte (vgl. Ellis 2002, 177 f.).
- 49 Der Stern ist auf vielen Reproduktionen nicht gut zu sehen; er befindet sich in der Verlängerung des senkrecht aufgerichteten Armes der Figur am Bug des Bootes und unterstützt formal die V-Konstruktion.
- 50 In den Rahmenvignetten des Freskos „Westward Ho!“ findet man zudem das Motiv der Heiligen Drei Könige.
- 51 Gemeint ist im Sinne der Aufklärungsgeschichtsphilosophie die Überwindung des „Sündenfalls“.
- 52 Neben den genannten semantisch aufgeladenen Abweichungen von den historischen Gegebenheiten gibt es eine Fülle von anderen „Errata“, die vermutlich keine bedeutungstragende Funktion für die ikonische Äußerung haben. Dies gilt für die meisten Monita, die von US-amerikanischen Kommentatoren beklagt werden: So wurden Pferde, anders als im Bild gezeigt, nicht auf Booten übergesetzt, die dicht mit Soldaten belegt waren, und man benutzte einen anderen Bootstyp als den dargestellten; die Uniform Washingtons hat in Details, die Bekleidung der anderen Bootsinsassen aber grundsätzlich anders ausgesehen als auf dem Bild; der dargestellte Fluss gibt nicht den Delaware (sondern eher den Rhein) wieder, die Uferformation ist der Phantasie des Malers entsprungen – und vieles andere mehr.
- Hierzu sei an dieser Stelle nur angemerkt, dass selbst dann, wenn der Maler sich größerer historischer Detailtreue befleißigt hätte, er doch niemals in der Lage gewesen wäre, die Szene historisch annähernd korrekt wiederzugeben. Denn der illusionistische Stil muss immer eine solche Fülle an Einzelheiten bieten und einen derart hohen Grad an Konkrektion der dargestellten Welt liefern (zugleich aber auch ästhetische Regeln und Darstellungskonventionen berücksichtigen!), dass Leute die Szene auch dann weitestgehend hätte erfinden müssen, wenn er eine ausreichende Basis von (nicht vorhandenen) *visuell hinlänglich detaillierten Bildquellen* zur Verfügung gehabt hätte. Er hätte erfinden müssen, weil das ikonische Zeichensystem grundsätzlich auf die Darstellung von *Konkreta* im Sinne singularer Größen beschränkt ist (vgl. Titzmann 1990). D.h., das ikonische System kann nicht abstrahieren, sondern muss der Washington-Figur ein bestimmtes

Das Delaware-Gemälde unterscheidet in der dargestellten Welt drei verschiedene Wirklichkeitsmodi. Außer Washington sind alle Figuren der zentralen Gruppe im Bildvordergrund ikonisch einer „Welt“ zugeordnet, die von den Drangsalen der aktuellen Situation geprägt ist. Die Bootsinsassen müssen sich vor dem Wind schützen, kauern ihr Gleichgewicht auf dem Boot halten oder gegen die Gefahren des Wassers und der Eisschollen ankämpfen. Kaum vermögen sie ihren Blick über den Fluss, die nächstliegende Gefahrenquelle, zu erheben; Anstrengung zeichnet ihre Gesichter und Körperhaltungen.

Die Washington-Figur hingegen ist dieser Gegenwartsdimension entrückt. Sie steht aufrecht, als ob sich der General auf einem Denkmalsockel und nicht auf einem schwankenden Boot befände, und der Ansturm des Windes verschont ihn; nicht die Unbilden des Wetters, sondern der heroische „Hauch“ oder „Atem“ der Geschichte bewegt den Mantelumhang. Der Betrachter kann schwerlich vom konzentrierten Gesichtsausdruck Washingtons allein ausgehend auf die verzweifelte Lage schließen, in der sich die übrige Bootsbesatzung befindet. Die Figur des Generals ist im Modus einer vorweggenommenen Zukunft gestaltet, in der man den glücklichen Ausgang der dargestellten Unternehmung längst kennt und Washington nicht mehr anders denn als nationale „Ikone“ wahrnehmen kann, auch wenn der General in der dargestellten Szene von solchem Ruhm noch weit entfernt war. Leutze hat hier gewissermaßen ein Historienbild im Historienbild geschaffen und damit ein ikonisches Zeichen kreiert, das dieser geschichtlichen Figur eine transhistorische Bedeutung zuschreibt.

Zugleich aber spiegelt die stilistische „Entrückung“ des „obersten Gründungsvaters“ der amerikanischen Republik geschichtskulturelle Praktiken wider, die Leutze gekannt haben muss. Washington war in Amerika längst zur Pop<sup>53</sup> „Ikone“ geworden. Seit den 1790er Jahren sah man „[...] Washingtons Bild überall: auf Gemälden, Stichen, Medaillons; auf Münzen, Tafelsilber, Tellern und Haushaltsutensilien. Und seine Bekanntheit schien für die Ewigkeit gemacht zu sein. [...] Er war der amerikanische Zeus, Moses und Cincinnatus in einer Person.“<sup>54</sup> Somit verbirgt sich hinter der betonten „Unwirklichkeit“ der Washington-Figur indirekt eine spezielle *geschichtskulturelle* Authentizität.

Ein dritter Wirklichkeitsmodus ist mit dem Stern und auch der Morgenröte gegeben, die das ferne Ufer und die Fluchtlinie der Boote umschließt, während Washington und seine Begleiter sich farblich in einer „anderen Welt“ befinden und offensichtlich die Botschaften der „Himmelszeichen“ nicht wahrnehmen können. Kommuniziert das Bild mittels der Gestaltung der Washington-Figur ein historisches Wissen, das in der dargestellten Welt noch nicht vorhanden war, so vermitteln Stern und Morgenröte die universalhistorische Bedeutung der Szene: Die Hoffnung aller Völker auf Freiheit wird sich erfüllen. Die sakralen Deutungselemente, die die universalhistorische Perspektive

---

Aussehen, dem Himmel eine spezielle Farbe, dem Boot eine eindeutige Form geben und entscheiden, ob die Flagge halb, ganz oder gar nicht entfaltet ist, – ganz gleich, was die Quellenlage hergibt.

53 Im Sinne von „popular culture“.

54 Ellis 2002, 168.

dieser Darstellung tragen und zugleich dem Selbstverständnis der historischen Akteure entsprechen, erinnern an die Einsicht, die Ernst Troeltsch und Max Weber schon um 1900 formuliert haben, dass nämlich die Demokratie in Nordamerika aus der Religion entstanden sei, in Europa aber gegen sie, woraus ein grundlegender „transatlantischer Unterschied“ über die Epoche der Säkularisierung hinaus resultiert.<sup>55</sup>

In der teleologisch-universalhistorischen Lesart liegt der wichtigste Bezug der ikonischen Äußerung zur gescheiterten deutschen Revolution. Die Botschaft lautete zum einen, dass die Niederlage der deutschen Liberalen nur eine vorläufige sein könne, weil die Progression der Freiheit den immanenten Sinn der menschlichen Geschichte bilde, wofür die erfolgreiche amerikanische Revolution als universalgeschichtlicher Garant einstehen könne. Zum anderen erinnerte Leutze mit dem konkreten Beispiel der Delaware-Überquerung daran, dass der Sieg der Freiheit gerade dann sehr nahe sein könne, wenn die Lage sich scheinbar als völlig hoffnungslos darstellt; man dürfe nur den Mut nicht aufgeben. Schließlich aber entbot das Bild auch jenen deutschen Landsleuten, die nach dem Scheitern der Revolution ihre Heimat verließen bzw. verlassen mussten, einen deutsch-amerikanischen Willkommensgruß von einem der ihren, der bereits erfahren hatte, dass man in Amerika die ersehnte Freiheit und damit „patria“ und „natio“ zugleich finden könne.<sup>56</sup>

Die zeitgenössischen deutschen Besprechungen des Bildes, das zu Beginn der 50er Jahre erfolgreich in einigen deutschen Städten gezeigt wurde, wollten jedoch weder deutsch-amerikanische noch aktuelle politische Zusammenhänge erkennen.<sup>57</sup> Sie führten die große Resonanz des Bildes beim deutschen Publikum ausschließlich auf die perfekte Gestaltung einer spannenden *amerikanischen* Historie zurück. Dass jedoch Leutzes politische Haltung und Botschaften durchaus wahrgenommen wurden, erschließt sich aus einem resignativen Brief, den der Künstler am 10. Juni 1858 an seinen Gmünder Freund Julius Erhardt schrieb:

„Mein Weg führt mich diesen Winter nach Amerika zurück, so schwer es auch für meine [deutsche; S. P.] Frau sein wird muß ich doch hinüber ich darf es nicht länger aufschieben ich werde ganz peremptorisch verlangt,<sup>58</sup> und in Deutschland blühen meine Rosen doch mal nicht. ich bin zu viel Amerikaner Republikaner als dass ich dazu geeignet wäre für die deutschen Großen zu malen, ich habe meine Erfahrungen gemacht und hoffe daraus klüger geworden zu sein Mein letztes Bild<sup>59</sup> hat in Berlin in höheren Kreisen deßwegen nicht gefallen, weil es nicht schmeichelhaft genug für die Herrschaften war, rein menschlich zu sein ist ihnen nicht genug sie wollen nur als Heroen als übermenschlich dargestellt sein und wünschen doch Gegenstände in welchen sie mehr thierische als göttliche Eigenschaften entfalten wenn ich es auch als Intellektmensch übers Herz bringen kann zu schmeicheln das heißt nur die schönste Seite zu sehen so kann ich mich als Historiker doch nie dazu bequemen Lügen zu verewigen.“<sup>60</sup>

55 Vgl. hierzu Haller 2002 und in diesem Band den Beitrag von Kremp.

56 Vgl. auch Groseclose 1975b, 70 f.

57 Vgl. z.B. die anonyme Besprechung in: Grenzbote 11 (1852), Bd. 4, 157 f.

58 Ein Hinweis auf den Auftrag für das Kapitol.

59 Es ist unklar, um welches Gemälde es sich hier handelt.

60 Quelle: Stadtmuseum Schwäbisch Gmünd, Leutze-Faszikel. Transkription des handschriftlichen Textes (deutsche Kurrentschrift) S. P.

## 5 Bezüge zur Historie: die Authentizität des schönen Scheins

Mimetisch orientierte Historienbilder wie das „Delaware“-Gemälde organisieren das visuelle Wahrnehmungserlebnis illusionistisch: Der Betrachter soll den Eindruck gewinnen, er könne durch ein „Fenster“ in die Vergangenheit blicken und als Augenzeuge am historischen Geschehen partizipieren. Die ästhetische Tilgung der Differenzen zwischen späterer Gegenwart und vergegenwärtigter Vergangenheit, sinnlicher Imagination und absenter Realität, künstlerischer Fiktion und authentischer Wiedergabe soll der jeweiligen Geschichtsversion ein Optimum an historischer Glaubwürdigkeit, appellativer Relevanzzuschreibung und emotionaler Suggestivkraft verleihen. Dabei dient das illusionistische Spiel mit der dokumentarischen Geste der Verschleierung von historischer Distanz, der Abwehr rationaler Kritik und der Festigung der impliziten ideologischen Positionen, die über das visuelle Wahrnehmungssystem mit affektiv besetzten Vorstellungsinhalten verknüpft werden sollen.<sup>61</sup>

Eingangs wurde mit Blick auf verschiedene politik- und geschichtsdidaktische Aspekte des Gegenstandes betont, wie wichtig es sei, dass Schülerinnen und Schüler die Kompetenz erlangen, den Konstruktcharakter und die Rhetorik der scheidokumentarischen Darstellungsweise von illusionistischen Historienbildern zu durchschauen. Im Hinblick auf Leutzes „Washington Crossing the Delaware“ kann man jedoch feststellen, dass das Bild gerade auf der besonders ideologieverhafteten Ebene des „schönen Scheins“ den historisch fassbaren Gegebenheiten mitunter sehr nahe kommt.

Schon die ersten geschichtlichen Darstellungen der amerikanischen Revolution präsentierten die historischen Akteure als „[...] Schauspieler in einem historischen Drama, dessen Drehbuch [...] von den Göttern geschrieben war.“<sup>62</sup> Nach dieser Version der „res gestae“ hat sich die amerikanische Geschichte nicht „ereignet“, sondern „vorsehungsgemäß“ „erfüllt“. Doch auch die historischen Akteure selbst – allen voran George Washington – waren bereits zu einem Zeitpunkt, als der Ausgang der historischen Prozesse, auf welche ihr Ruhm sich später gründen sollte, noch mehr als ungewiss war, von einem Selbstverständnis getragen und auf eine Außenwirkung bedacht, die ihre Rolle bei der Auseinandersetzung mit den Briten und der anschließenden

---

61 Leutze war sich übrigens des instrumentell-dienenden Charakters der „res gestae“ für seine Historienmalerei klar bewusst. In einem Brief, in dem er die historizistische Detailbesessenheit der „Düsseldorfer Schule“ kritisch kommentierte, sprach er davon, dass es für ihn keinen Unterschied mache, ob die Historie, mit der er eine Idee „illustriere“, auf ein geschichtliches Ereignis rekurriere oder frei erfunden sei. Vgl. Leutze in Howat 1967/68, 294 f.: „The consistency and severity in the mechanical portion of art taught at this school [Düsseldorfer Akademie; S. P.] [...] soon confirmed me in the conviction that a thorough treatment of a picture required that the anecdote should not be so much the subject, as the means of conveying some one clear idea, which is to be the inspiration of the picture. But the artist, as a poet, should first form the clear thought as the groundwork, and then adopt or create some anecdote from history or life [...].“ (Hervorhebung S. P.).

Zur affektiven Besetzung von Vorstellungsinhalten aus neurobiologischer Sicht vgl. z.B. Roth 1997, 210 ff., 250 ff. sowie 322 f.

62 Ellis 2002, 13.

Staatsgründung in den Rahmen eines welthistorisch bedeutsamen „Manifest Destiny“ einordnete. Bereits ab 1776, so Ellis, begannen die historischen Protagonisten

„[...] für die Nachwelt zu posieren, nicht nur sich gegenseitig, sondern auch an uns Briefe zu schreiben, insbesondere gegen Ende ihrer jeweiligen Laufbahn. Wenn sie manchmal wie Marmorstatuen aussehen, dann war genau das ihr Wunsch. [...] Wenn sie sich manchmal wie Schauspieler in einem historischen Drama benahmten, dann ist genau das die Auffassung, die sie oft von sich selbst hatten. In einem sehr realen Sinne sind wir für ihre Leistungen mitverantwortlich, denn wir sind das Publikum, für das sie spielten; ihr Wissen um uns als Zuschauer trug dazu bei, sie in Bestform zu halten.“<sup>63</sup>

Auf dieser Ebene der historischen Sachverhalte erreichen die drei verschiedenen Wirklichkeitsmodi in Leutes Darstellung der Überquerung des Delawares eine größtmögliche Authentizität der Wiedergabe der historischen Dimension. Die Idee, General Washington als Nationaldenkmal im Lichte eines neuen „Menschheitsmorgens“ den Fluss überqueren zu lassen, gibt vermutlich Washingtons Auffassung vom Geschehen trefflich wieder, wenn er daran gedacht haben sollte, wie er die Aktion historisch präsentieren und deuten würde, falls sie von Erfolg gekrönt sein sollte.<sup>64</sup>

Leutes Washington-Darstellung ist auch insofern historisch adäquat, als der General seit 1776

„[...] – das heißt, auch schon bevor es überhaupt ein Land gab, – als ‚Vater des Landes‘ [bezeichnet wurde; S. P.]. Als er das Präsidentenamt übernahm [...], war die Mythologie, die den Ruf Washingtons umrankte, wie Efeu um eine Statue gewachsen, sie hatte den Mann tatsächlich in eine Aura der Allmacht gehüllt und die Unterscheidung zwischen seinen menschlichen Qualitäten und seinen heroischen Leistungen unmöglich gemacht.“<sup>65</sup>

Damit muss die eingangs erfolgte Behauptung differenziert werden, das Bild präsentiert die „Geburtsstunde der Nation“ im Konzept einer verklärenden Ex-post-facto-Konstruktion. Dieser Befund gilt zwar unverändert für den Geschichtsverlauf selbst, nicht aber für das Selbstverständnis der historischen Akteure im Zuge des Geschehens. Im imaginären Licht einer zukünftigen Memoria sahen sie sich selbst vermutlich annähernd so, wie Leute dies in der Gestaltung der Washington-Figur zum Ausdruck brachte.

Für den Fall einer erfolgreichen Revolution und Staatsgründung tilgten die historischen Akteure frühzeitig in den Dokumenten ihrer Selbstdarstellung alle Elemente des historisch Zufälligen und Kontingenten, damit das als Erfüllung eines göttlichen Willens oder einer geschichtsimmanenten Teleologie erscheinen konnte, was

„[...] in Wirklichkeit eine Sache der Improvisation [war; S. P.], in der reiner Zufall, pures Glück und ebensolches Pech sowie konkrete Entscheidungen, die in der Hitze bestimmter militärischer und politischer Krisen getroffen wurden, über das Ergebnis entschieden.“<sup>66</sup>

---

63 Ellis 2002, 33.

64 Vgl. mit aktuellem Bezug zu Gegenwart Kreye 2003: „Amerika sucht für den Krieg gegen den Irak schon jetzt einen Platz in der Geschichte.“

65 Ellis 2002, 167.

66 Ellis 2002, 16.

Geschichtsdidaktisch (in einem weiteren Sinne) gesehen ist eine solche Strategie leicht nachvollziehbar: Kontingenzen, „Zufälle“ müssen im Prozess der historischen Sinnkonstruktion in einem mühsamen, von Unsicherheit und Zweifeln belasteten Vorgang hin- und hergedeutet werden, bis ein adäquates Sinnsubstrat extrahiert werden kann, das sich als konsensfähig und traditionsmächtig zu erweisen verspricht. Besser ist es allemal, a priori eine „überhistorische Sinnggebung“ als Deutungsrahmen zu etablieren, wenn man die Wertschätzung der Nachfahren für das Erbe, das sie erhalten und tradieren sollen, sichern möchte.

Mag die „Manifest Destiny“-Lesart der Gründung der Nation auch den Wert des vergangenen Geschehens in der Memoria steigern und stabilisieren, so fordert sie doch zugleich einen hohen Preis, indem sie den faszinierenden Blick auf die „[...] die wahrhaft atemberaubende Unwahrscheinlichkeit der Leistung [...]“<sup>67</sup> verstellt, die die „Gründergeneration“ vollbracht hat. Denn die koloniale Erhebung war schon darin ein historisch höchst außergewöhnlicher Vorgang, dass sich die 13 Verbündeten der stärksten Militärmacht der damaligen Welt entgegenstellten. Diese sollte im 19. Jahrhundert alle Nationen besiegen, die mit ihr um den Anspruch als erste Hegemonialmacht konkurrierten. Nicht minder überraschend war der Sieg der Kolonien, auch wenn dabei neben der partiellen französischen Unterstützung die anfängliche britische Nachlässigkeit eine wichtige Rolle gespielt hatte.<sup>68</sup>

Schließlich aber stand es keineswegs als Menetekel an der Wand geschrieben, dass es der „Revolutionsgeneration“ nach ihrem Sieg über die Kolonialmacht gelingen würde, die befreiten Kolonien, die immerhin für ihre jeweilige Selbstbestimmung gekämpft hatten, in *Bundesstaaten* eines – historisch damals beispiellosen – republikanischen Gemeinwesens zu verwandeln. Um der Nation willen musste man sich erneut einer zentralen Gewalt unterwerfen, und die Aussichten auf einen dauerhaften Zusammenhalt waren für viele Jahrzehnte alles andere als gut. Zu jener Zeit aber, als Leutze sein „Delaware“-Bild schuf, schien die Gefahr des Auseinanderbrechens größer als je zuvor, und der Maler hat nicht zuletzt mit der gewollten Einbeziehung von Prince Whipple sein amerikanisches Publikum daran erinnert, dass die Frage der Sklaverei von Beginn an sehr eng mit der Amerikanischen Revolution verbunden, mit deren Prinzipien aber immer unvereinbar gewesen war.

Oben konnte festgestellt werden, dass die Gestaltung George Washingtons als Nationaldenkmal, die Darstellung der Flussüberquerung als Offenbarung des „Manifest Destiny“ (vgl. Stern und Morgenröte) und die Differenzierung von drei Wirklichkeitsmodi durchaus historisch authentische Züge tragen, wenn man auf das Selbstverständnis der Protagonisten und deren Rücksichten auf eine zukünftige Memoria blickt. Zugleich kann man erkennen, dass Leutzes Version der „Geburt der Nation“ notgedrungen darin ihre Grenzen hat, dass sie die Überquerung als „Erfüllung“ einer „Vorsehung“ für das amerikanische Volk deutet. Denn sie löscht damit jeden Rest einer

67 Ellis 2002, 16.

68 „Wenn die britischen Befehlshaber den Krieg in seinen frühesten Phasen nachdrücklicher verfolgt hätten, dann hätte es durchaus sein können, dass die Kontinentalarmee sofort vernichtet und die amerikanische Unabhängigkeitsbewegung im Keim erstickt worden wäre.“ (Ellis 2002, 15).

historischen Kontingenz aus dem Tableau des Geschehens, womit es unmöglich wird, jene Leistung von Washington und anderen „Gründervätern“ angemessen abzubilden, die etwa Ellis voll Bewunderung betrachtet: Die „Founding Brothers“ haben gegen alle realistische Erwartung das höchst *Unwahrscheinliche* in eine zukunftsfähige historische Wirklichkeit verwandelt.<sup>69</sup>

Auch wenn es zeitgenössisch vielleicht denkbar gewesen wäre, dass ein Historienmaler eine nationale Gründungshistorie als „Gegengeschichte“ im Modus einer „glorreichen Kontingenz“ und damit in einer kritischen Lesart (Rüsen) darstellte, so gilt dies sicher nicht für Leutze und dieses Gemälde. Dass der Maler das Sujet „Washington Crossing the Delaware“ im narrativen Schema der „Erfüllung“ einer geschichtsimmanenten Teleologie konzipierte, entsprach nicht nur seinem eigenen geschichtsphilosophischen Verständnis und seinem Anliegen, eine „klassische“ Nationalikonographie für „Amerika“ zu schaffen, sondern auch den intendierten Botschaften des Bildes. Auf der Seite der deutschen Liberalen, die eine sehr schwere Niederlage zu verarbeiten hatten, konnte allenfalls die geschichtsphilosophische Imagination eines universalgeschichtlichen Siegeszuges der „Freiheit“ einen gewissen Trost und die dringend benötigte historische Orientierung schenken, schwerlich aber der Hinweis auf die grandiose Unwahrscheinlichkeit des amerikanischen Erfolges. Auch im Bezug auf das US-amerikanische Publikum lässt sich die Leistung der „Erfüllungsvariante“ benennen: Indem das Gemälde rückblickend die republikanische Gemeinschaft idealistisch überhöhte und zum Träger einer universalhistorischen Mission stilisierte, lenkte es den Blick umso wirksamer auf tatsächlich bestehende Defizite der nationalen Integration und Solidarität, wie sie insbesondere auf dem Gebiet der Sklavenfrage bestanden.

Wendet man sich abschließend noch einmal dem geschichts- und politikdidaktischen Anliegen zu, den Sekundarschülerinnen und -schülern am Beispiel und mit Hilfe geeigneter Historienbilder politisch-historische Quellen- und Medienkompetenzen zu vermitteln, so kann man nun auch den Sektor der narrativen bzw. proto-geschichtstheoretischen Fähigkeiten hinzufügen. Konfrontiert man im Unterricht Leutzes „Offenbarungsversion“ mit ausgewählten Ellis-Zitaten zur Kontingenz des Geschehens, so können die Lernenden mit Hilfe des Vergleichs die „Manifest Destiny“-Konzeption der ikonischen Darstellung recht gut erkennen, zumindest wenn man sie auffordert, alternative Gestaltungsideen<sup>70</sup> für die Darstellung der Washington-Figur und der sie umgebenden „Welt“ zu entwickeln, die die Gedanken von Ellis zur Gründungsgeschichte der Nation besser als das gegebene Bild zum Ausdruck bringen. Die Lernenden schlagen dann zumeist vor, Washington wie die übrigen Vordergrundfiguren in einer Mischung von Hoffnung und Verzweiflung zu zeigen und den Horizont entsprechend zu „dramatisieren“, was durchaus ein Verständnis impliziert, das zur Einsicht in die drei Wirklichkeitsmodi im Bild hinführt. Auch kann man sich mit der Frage befassen, ob die (fiktive) „Ellis-Variante“ des Gemäldes wohl historische Chancen gehabt hätte, eine ähnlich erfolgreiche „Ikone“ des Patriotismus zu werden wie Leutzes Bild. Wenn die Schülerinnen und Schüler dann zumindest „intuitiv“ Zweifel anmelden, ist ein

69 Vgl. Ellis 2002, 151.

70 Vielleicht sogar mit Hilfe von Computeranimationen.

erster Ansatzpunkt für das Verständnis der Funktion und Attraktivität teleologischer Geschichtskonzeptionen im Kontext des „nation building“ gegeben. Das Tilgen des Zufälligen und die Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart im Konzept eines immanent zielgerichteten Prozesses verbinden ein rückwärts gewandtes „wishful thinking“ mit der Hoffnung auf eine zukünftige „self-fulfilling prophecy“ und etablieren auf diese Weise eine sehr enge Gemeinschaft zwischen den historischen Akteuren und ihren heutigen Nachfahren; die historische Distanz wird reduziert. Zugleich fördert die „Erfüllungsvariante“ eine *identifikatorische* historische Sinnbildung, indem sie die gemeinsame Geschichte von Vor- und Nachfahren ins Licht einer transhistorischen Idee stellt und mit der Qualität des „Erhabenen“ ausstattet, einem Attribut, das die Verbindlichkeit der historischen Verpflichtung zu steigern verspricht. Das „Erhabene“ aber und das Kontingente wollen bekanntlich wenig zueinander passen.<sup>71</sup>

Schließlich können die Lernenden am Beispiel des Leutze-Gemäldes einem höchst schwierigen Problem der historischen Analyse, Interpretation und Beurteilung begegnen: der Herausforderung eines korrekten Umgangs mit dem „zusätzlichen“ historischen Wissen, das die Nachwelt immer den historischen Akteuren voraushat; sie kennt die Zukunft, die in der Vergangenheit noch nicht absehbar war. Joseph J. Ellis hat dies folgendermaßen skizziert:

„Die heutige Sicht ist [...] ein heikles Werkzeug. Zuviel davon, und wir verdecken das allgegenwärtige Gefühl der Kontingenz wie auch den problematischen Charakter der Entscheidungen, vor denen die Revolutionsgeneration stand. Ohne ein gewisses Maß an zurückschauendem Wissen hingegen, das es uns erlaubt, von unserem erhabenen Sitz in der Gegenwart aus einen Panoramablick auf die Vergangenheit zu werfen, verlieren wir den Hauptvorteil – vielleicht den einzigen Vorteil –, den die Disziplin Geschichte bietet, und wir werden dann zusammen mit allen zeitgebundenen Beteiligten selbst rettungslos in den chaotischen Strudel der Ereignisse geschleudert. Was wir brauchen, ist [...] eine historische Perspektive, die bei der Erfassung der Probleme das eine Auge auf die prekären Kontingenzen gerichtet hält, die man damals empfand, während das andere nach vorn gerichtet ist und auf die weiterreichenden Konsequenzen blickt, welche diejenigen, die im Augenblick gefangen waren, allenfalls in Umrissen wahrnahmen. Wir müssen tatsächlich kurzsichtig und weitsichtig zugleich sein.“<sup>72</sup>

Damit beschreibt Ellis eine eminent wichtige und angesichts dominant präsentistischer didaktischer Orientierungen keineswegs immer hinreichend bewältigte Aufgabe für die historische Bildung in der Schule, die sich, wie das gegebene Beispiel anzudeuten sich bemühte, gerade auch mit Historienbildern vom Typ der „National-Ikone“ sehr gut angehen ließe.

---

71 Umgekehrt werden bei „unangenehmen“ Bestandteilen der nationalen Historie tendenziell kontingenzorientierte Deutungsmuster bevorzugt, so z.B. im Schema „Hitler war schuld!“, das die Zufälligkeit der Existenz einer Person zum Ausgangspunkt einer historischen „Erklärung“ macht.

72 Ellis 2002, 17 f.

## Literaturverzeichnis

- Adams, Willi Paul: Die Ausbildung amerikanischen Nationalbewußtseins und amerikanischer Kultur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Gaetgens 1988, 31-35.
- Almanach. Schwäbisch Gmünd 1981/82. Gmünder Kunstbücher, Bd. 2: Gmünder Leute, Schwäbisch Gmünd 1984.
- Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, erw. A., Berlin 1998.
- Andree, Rolf/Rickel-Immel, Ute: The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1976 (Ausstellungskatalog).
- Bancroft, George: History of the United States, from the Discovery of the American Continent, 10 Bde., Boston 1854 (Bd. 1: 1834).
- Bergmann, Klaus: Stichwort „Bild“, in: Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard (Hg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Seelze 1999, 211-254.
- Bott, Katharina/Bott, Gerhard (Hg.): Vice Versa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland. 1813-1912, München 1996 (Bott/Bott 1996).
- Bott, Katharina: Stichwort „Leutze“, in: Bott, Katharina: Deutsche Künstler in Amerika – Amerikanische Künstler in Deutschland, Weimar 1996, 138-151 (Bott 1996).
- Brookhiser, Richard: Founding Father: Rediscovering George Washington, New York 1996.
- Buntz, Herwig/Popp, Harald: Das Bild als Quelle. Historienbilder als Quellen für den Geschichtsunterricht, in: Altrichter, Helmut (Hg.): Bilder erzählen Geschichte, Freiburg i. Br. 1995, 223-248.
- Christadler, Martin: Geschichte der amerikanischen Malerei zwischen Revolution und Bürgerkrieg (1770-1870), in: Gaetgens 1988, 36-42.
- Ellis, Joseph J.: Sie schufen Amerika. Die Gründergeneration von John Adams bis George Washington, München 2002 [amerikanische Originalausgabe: Founding Brothers. The Revolutionary Generation, New York 2000].
- Erdmann, Elisabeth: Bilder sehen lernen. Vom Umgang mit Bildern, in: Praxis Geschichte 15 (2002), H. 2, 6-11 (2002a).
- Erdmann, Elisabeth: Ein Bild ist ein Bild?, in: Seidenfuß, Manfred/Reese, Armin (Hg.): Vorstellungen und Vorgestelltes. Geschichtsdidaktik im Gespräch. Uwe Uffelmann zum 65. Geburtstag, Neuried 2002, 31-48 (2002b).
- Freiligrath, Ferdinand: Freiligraths Werke in neun Bänden. Mit einer Einleitung von Schmidt-Weisenfels, Bd. 4, Berlin, Leipzig o. J. [1905].
- Frohne, Ursula: Das Bild des Künstlers in der Neuen Welt, in: Gaetgens 1988, 57-62.
- Gaetgens, Barbara: Amerikanische Künstler und die Düsseldorfer Malerschule, in: Gaetgens 1988, 70-79 (Gaetgens, Barbara 1988).
- Gaetgens, Barbara: Fictions of Nationhood. Leutze's Pursuit of an American History Painting in Düsseldorf, in: Gaetgens/Ickstadt 1992, 147-184.
- Gaetgens, Thomas (Hg.): Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München 1988 (Gaetgens 1988).
- Gaetgens, Thomas/Ickstadt, Heinz (Hg.): American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art, Santa Monica, CA 1992.
- Geschichtsbilder. Historisches Lernen mit Bildern und Karikaturen. Handreichung für den Geschichtsunterricht am Gymnasium, hg. v. Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung. München, Donauwörth 2001.

- Groseclose, Barbara S.: Emanuel Leutze 1816-1948. A German-American Painter, Washington, DC 1973 (Werkverzeichnis).
- Groseclose, Barbara S.: Emanuel Leutze 1816-1868. Freedom Is the Only King, Washington, DC 1975 (Katalog zur Leutze-Ausstellung der National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution) (1975a).
- Groseclose, Barbara S.: Washington Crossing the Delaware. The Political Context, in: *The American Art Journal* 7 (1975), November, 70-78 (1975b).
- Groseclose, Barbara S./Baumgärtel, Bettina: Stichwort „Leutze“, in: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule*, hg. v. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und Galerie Paffrath, Bd. 2, München 1998, 335-339.
- Haller, Gret: *Die Grenzen der Solidarität. Europa und die USA im Umgang mit Staat, Nation und Religion*, Berlin 2002.
- Howard, Dick: *Die Grundlegung der amerikanischen Demokratie*, Frankfurt a.M. 2001.
- Howat, John K.: Washington Crossing the Delaware, in: *Bulletin. Metropolitan Museum of Art* 26 (1967/68), 289-299.
- Hütt, Wolfgang: *Die Düsseldorfer Malerschule*, Leipzig 1995.
- Ickstadt, Heinz: Westward. Der amerikanische Westen als Realität und Mythos, in: *Gaetgens* 1988, 80-86.
- Irving, Washington: *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*, Paris 1828.
- Kotte, Eugen: „Not to have ideologies but to be one“. Die Gründungsgeschichte der USA in amerikanischen Schulgeschichtsbüchern aus den Jahren 1968 bis 1985, Hannover 1997.
- Kotte, Eugen: Geschichtsmymthen und Ideologie in der US-amerikanischen Schulbuchhistoriographie der 1960er bis 1980er Jahre. Dargestellt am Beispiel der Deutung des Staatsgründungsprozesses in den USA, in: Schönemann, Bernd/Uffelman, Uwe/Voit, Hartmut (Hg.): *Geschichtsbewußtsein und Methoden historischen Lernens*, Weinheim 1998.
- Kreye, Andrian: Hysterie der Historisierung. Amerika sucht für den Krieg gegen den Irak schon jetzt einen Platz in der Geschichte, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 177, 2. April 2003, 15.
- Leutze, Emanuel: Return of Leutze, in: *Bulletin of the American Art-Union* 1851, September, 95.
- Meinecke, Friedrich: *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, 3. A., München 1915.
- Nell, William C.: *The Colored Patriots of the American Revolution, with Sketches of Several Distinguished Colored Persons. To Which is Added a Brief Survey of the Condition and Prospects of Colored Americans*, Boston 1855.
- Neumeyer, Alfred: *Geschichte der amerikanischen Malerei. Von der kolonialen Frühzeit bis zur neuen Malerei im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1974.
- Petersen, Traute: Historienmalerei. Programm und Probleme, in: *GWU* 36 (1985), 565-576.
- Popp, Susanne: Die Rückkehr der Historienmalerei. Ein Blick in deutsche und französische Schulgeschichtsbücher der neunziger Jahre, in: *Internationale Gesellschaft für Geschichtsdidaktik* (Hg.): *Mitteilungen* 21 (2000), H. 1, 41-49.
- Popp, Susanne: „These are the times that try men’s souls.“ Historische Imaginationen in Leutzes „Washington Crossing the Delaware“ als Gegenstand historischen Lernens, in: Seidenfuß, Manfred/Reese, Armin (Hg.): *Vorstellungen und Vorgestelltes. Geschichtsdidaktik im Gespräch*. Uwe Uffelman zum 65. Geburtstag, Neuried 2002, 171-198.
- Praxis Geschichte: *Bilder als Quelle*, moderiert v. Herwig Buntz, 15 (2002), H. 2.
- Prescott, William H.: *History of the Conquest of Mexico, with a Preliminary View of the Ancient Mexican Civilization and the Life of Hernando Cortes*, Philadelphia, London 1843.

- Purcell, Sarah J.: Prince Whipple, in: *American National Biography*, Bd. 23, New York, Oxford 1999, 164 f.
- Robertson, James Oliver: *American Myth, American Reality*, New York 1980.
- Roth, Gerhard: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, 3. A., Frankfurt a.M. 1997.
- Sauer, Michael: *Bilder im Geschichtsunterricht*, Seelze-Velber 2000.
- Schroyen, Sabine: „Blutrothe demokratische Tendenzen“ oder „schöne Eintracht“. Die Gründung des Malkastens am 6. August 1848, in: *Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848-1998. 150 Jahre Künstler-Verein Malkasten*, Düsseldorf 1997, 17-25.
- Stehle, Raymond L.: Washington Crossing the Delaware, in: *Pennsylvania History* 31 (1964), 269-294.
- Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: *Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, Stuttgart 1990, 368-384.
- Truettner, William H. (Hg.): *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier. 1820-1920*, Washington, DC 1991 (Ausstellungskatalog).
- Tuckerman, Henry: *Artist-Life: or Sketches of American Painters*, New York 1847.
- Wasser, Hartmut: *Die große Vision. Thomas Jefferson, die Lewis-Clark-Expedition und der amerikanische Westen*, Opladen 2004 (i.E.).
- Wierich, Jochen: *Struggling through History*, in: *American Art Journal* 2001; <<http://nmaa-ryder.si.edu/journal/v15n2/wierich.html>> (zuletzt geprüft am 07.07.2003).
- Würfel, Maria: Interpretation von Bildern als Quellen, in: *Hey, Bernd u.a. (Hg.): Umgang mit Geschichte*, Stuttgart 1992, 169-202.