

“These are the times that try men’s souls.” Historische Imaginationen in Leutzes “Washington Crossing the Delaware” als Gegenstand historischen Lernens

Susanne Popp

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Popp, Susanne. 2002. “These are the times that try men’s souls.’ Historische Imaginationen in Leutzes ‘Washington Crossing the Delaware’ als Gegenstand historischen Lernens.” In *Vorstellungen und Vorgestelltes: Geschichtsdidaktik im Gespräch; Uwe Uffelman zum 65. Geburtstag*, edited by Manfred Seidenfuß and Armin Reese, 171–98. Neuried: ars una.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Susanne Popp

"These are the times that try men's souls."¹

Historische Imaginationen in Leutes "Washington Crossing the Delaware" als Gegenstand historischen Lernens

1

Die Erfindung eines nicht nur akzeptablen, sondern historisch höchst bedeutsamen „Ursprungs der Nation“ gehört zu den üblichen geschichtskulturellen Praktiken, die das „nation building“ begleiten. Ebenso verbreitet ist das Bestreben, die Imaginationen bezüglich der „Geburt der (eigenen) Nation“ nicht nur sprachlich, sondern auch *visuell* in einem kollektiven Gedächtnis bildlicher Historienvorstellungen zu verankern. Dabei ist das Interesse an der nationalen „wir“-Geschichte grundsätzlich weniger von der Zielvorstellung eines „reflektierten Geschichtsbewusstseins“ (Jeismann) als vielmehr von den Herausforderungen eines gegenwarts- und zukunftsorientierten „Kampfes um Deutungsmacht“ (Uffelmann)² bestimmt.

„The myth of the birth of a nation provides the structure through which Americans understand their history“, resümierte Oliver Robertson seine Studien zur geschichtskulturellen Präsenz des Gedenkens des 4. Juli 1776 in der amerikanischen Öffentlichkeit.³ Eine ebenso einflussreiche Imagination der „Geburt“ oder des „Ursprungs der amerikanischen Nation“ ist mit der populären „Ikone des amerikanischen Patriotismus“, dem monumentalen Historienbild „Washington

¹ Dem verehrten Kollegen Uwe Uffelmann gewidmet, dessen Anregungen zum Thema „Imagination und Geschichte“ nicht zuletzt auch diesem Beitrag wesentliche Impulse gegeben haben. – Bei dem Zitat handelt es sich um den Eröffnungssatz des 1. Teils des Revolutionstraktats „The Crisis“ von Thomas Paine, der am 23.12.1776 in Philadelphia publiziert und am 25.12.1776 auf Befehl von General Washington den Regimentern unmittelbar vor ihrer Überquerung des Delaware vorgelesen wurde. Vgl. z. B. <http://www.malaspin.com/site/person_910.asp>.

² Vgl. „Sektion I [...] Geschichtskultur als Kampf um Deutungsmacht“ in: Uffelmann, Uwe/Mütter, Bernd/Schönemann, Bernd (Hg.) *Geschichtskultur. Theorie, Empirie, Pragmatik*, Weinheim 2000, S. 70-107.

³ Robertson, James Oliver: *American Myth, American Reality*, New York 1980, S. 54. Vgl. auch Adams, Willi Paul: *Die Ausbildung amerikanischen Nationalbewusstseins und amerikanischer Kultur im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Gaehtgens, Thomas (Hg.): *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1988, S. 31-35. – Im Folgenden werden der Einfachheit halber die Begriffe „Amerika“ und „amerikanisch“ ohne Differenzierung auch dann verwendet, wenn ausschließlich die Vereinigten Staaten von Amerika gemeint sind.

Crossing the Delaware“ (1850/51), gegeben,⁴ das Emanuel Gottlieb Leutze (1816-1868) geschaffen hat.⁵ Die dramatische Darstellung jener patriotischen Flussüberquerung zählt in der an Historienimaginationen und Heldenverehrung keineswegs armen amerikanischen Geschichtskultur zu den meist reproduzierten Gemälden. Es ist nach wie vor fest im nationalen Bildgedächtnis verankert, auch wenn die Anziehungskraft der Washington-Ikonographie bei der jungen Generation nachzulassen scheint.⁶ Bis in die 80-er Jahre des 20. Jh.s hinein jedenfalls fand man das Bild in jedem amerikanischen Schulgeschichtsbuch und Klassen-

⁴ Mit der Suchmaschine „Google“ und der Eingabe „Bilder Leutze Delaware“ oder „Emanuel Leutze“ gelangt man an das Bild, besucht am 27. November 2002.

⁵ Zur Geschichte der verschiedenen Bildfassungen vgl. z. B. Groseclose, Barbara S.: Emanuel Leutze 1816-1868. *Freedom Is the Only King*, Washinton, D.C. 1975 (Katalog zur Leutze-Ausstellung der National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution). – Die erste Fassung des Bildes (348 x 616 cm, Öl/Lw) entstand 1850, wurde aber vor der Fertigstellung bei einem Atelierbrand so stark beschädigt, dass die Versicherung den Schaden beglich, womit sie in Besitz des Bildes kam. Wider Erwarten aber konnte Leutze das beschädigte Bild restaurieren und zeigte es schon 1851 mit großem Erfolg. 1852 wurde es auf der Berliner Kunstausstellung mit einer Goldmedaille ausgezeichnet und 11 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 im Jahre 1897 vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft wurde und gegenwärtig als Dauerleihgabe im Museum des Washington Crossing State Park und somit am Originalschauplatz des dargestellten Geschehens gezeigt wird. – Massenhafte Verbreitung fand das Bild in den Vereinigten Staaten seit 1853 durch einen Stich, den der französische Kupferstecher Girardet nach einer Vorlage von Leutze (142 x 211 cm, Öl/Lw, 3. Fassung) erstellt hatte. Vgl. auch die Abbildung einer kleineren unvollendeten Replik (62,2 x 111,7 cm, Öl/Lw; 1850 (?), Privatbesitz) in Gaechtens, Barbara: Amerikanische Künstler und die Düsseldorfer Malerschule, in: Gaechtens, Bilder (Anm. 1), T 89 [o. S.]. – Die Unterschiede zwischen den Bildfassungen sind sehr gering und nach Expertenmeinung nicht bedeutungstragend, auch wenn das Banner der ersten Fassung noch keine „stars and stripes“ trug.

Zu Werkverzeichnissen zu Leutze vgl. Groseclose, Barbara S.: Emanuel Leutze 1816-1948. A German-American Painter, Washington DC 1973, Bott, Katharina: Deutsche Künstler in Amerika – Amerikanische Künstler in Deutschland, Weimar 1996, und speziell zu dem in Europa geschaffenen Oeuvre Gaechtens, Barbara: Fictions of Nationhood. Leutze's Pursuit of an American History Painting in Düsseldorf, in: Gaechtens, Thomas W./Ickstadt, Heinz (Hg.): American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art, Santa Monica CA 1992, S. 147-184.

Zu Leutze und diesem Gemälde vgl. auch Bott, Katharina: Stichwort „Leutze“, in: Bott, Künstler (Anm. 1), S. 138-151, Groseclose, Barbara S.: Washington Crossing the Delaware. The Political Context, in: *The American Art Journal* 7 (1975), November, S. 70-78, Groseclose, Barbara/Baumgärtel, Bettina: Stichwort „Leutze“, in: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule*, hg. V. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und Galerie Paffrath, Bd. 2, München 1998, S. 335-339, Howat, John K.: Washington Crossing the Delaware, in: *Bulletin. Metropolitan Museum of Art* 26 (1967/68), S. 289-299, Stehle, Raymond L.: Washington Crossing the Delaware, in: *Pennsylvania History* 31 (1964), S. 269-294, Weirich, Jochen: Struggling through History, in: *American Art Journal*, 2001.

⁶ Nach Mitteilung des USA-Experten Prof. Dr. Hartmut Wasser.

zimmer; es wurde Teil der bleibenden Schulerinnerungen der amerikanischen Bevölkerung und formte ihr historisches Bild von der „Nation“⁷ - auch wenn hier und da die historischen Details der dargestellten Szene nicht mehr vollständig präsent sein mochten.

Weniger bekannt dagegen ist in den USA wie in Deutschland, dass jene National-Ikone im Anschluss an das Scheitern der deutschen Revolution 1848/49 in einem Düsseldorfer Atelier entstanden ist. Das Bild reflektiert nicht nur die zugespitzten Herausforderungen nationaler Integration in den Vereinigten Staaten zu Beginn der 50er Jahre, sondern auch das Scheitern der deutschen Revolution in der Wahrnehmung eines deutschen Emigranten, der sich eine amerikanische Perspektive zu eigen gemacht hatte.

Der Maler Leutze war als Kind von neun Jahren mit seinen Eltern von Schwäbisch Gmünd nach Pennsylvania ausgewandert, wobei weniger wirtschaftliche als politische Gründe maßgeblich gewesen waren. Das „Abschieds-Gedicht“, das ein Gmünder Freund dem Vater des Künstlers im Jahre 1825 zueignete, begann im-merhin mit folgender Strophe:

*„Zieh' hin ins Land der Freiheit;
denn dort wehet
Des Glückes strahlendes Panier!
In Philadelphia, 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. [...]“⁸*

In der „Neuen Welt“ entwickelte sich der Sohn rasch zu einem talentierten Maler und kehrte mit Unterstützung eines Mäzens im Jahre 1841 nach Deutschland zurück, um an der Düsseldorfer Kunstakademie Historienmalerei zu studieren. In dieser Stadt sollte er auch die revolutionären Ereignisse von 1848/49 erleben, wobei er mit den Liberalen sympathisierte und auf die Niederlage jener politischen Kräfte hoffte, deren „Restauration“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Familie aus dem Land getrieben hatte. Die politische Enttäuschung und der damit verbundene Orientierungsbedarf, vermutlich aber auch der neuerliche Strom von fast einer Viertel Million deutscher Emigranten, die zu Beginn der 50er Jahre in

⁷ Vgl. Groseclose, Washington (Anm. 4), S. 70.

⁸ Nach d. Original abgedr. in: Almanach. Schwäbisch Gmünd 1981/82. Gmünder Kunstbücher, Bd. 2: Gmünder Leute, Schwäbisch Gmünd 1984, S. 42.

Amerika eintrafen,⁹ bilden einen wichtigen Hintergrund des Werks. Auch war die erste Bildfassung von 1863 an bis zu ihrer Zerstörung bei einem alliierten Bombenangriff im Jahre 1942 im „Washington-Saal“ der Bremer Kunsthalle ausgestellt, wobei die Zuordnung zur amerikanischen Washington-Ikonographie dem bis heute gültigen Bildverständnis sowohl in Deutschland wie auch den USA entspricht. Doch mit sehr gutem Recht kann dieses Bild ebenso einen Platz im deutschen Bildgedächtnis der Revolution von 1848/49 oder im Kontext der Geschichte deutscher Auswanderung und deutsch-amerikanischer Austauschbeziehungen¹⁰ im 19. Jh. beanspruchen.

2

Bezüglich des deutschen Geschichtsunterrichtes aber bedürfte es der angedeuteten Beziehungen zu Deutschland nicht, - die geschichtskulturelle Bedeutung des Bildes allein ist für die didaktische Begründung einer Auswahlentscheidung mehr als ausreichend. Denn die Kenntnis von populären Historienbildern anderer Nationen und Geschichtskulturen darf zum Kernprofil jener interkulturellen Kompetenzen zählen, die besonders der Geschichtsunterricht vermitteln kann und soll. Darüber hinaus aber bietet der Blick auf fremde „National-Ikonen“ und das damit verbundene historische Selbstverständnis, sei es vergangen und/oder gegenwärtig, didaktisch wertvolle Vergleichsmöglichkeiten, mit denen man einige wesentliche Besonderheiten des eigenen „nation building“ und seiner geschichtskulturellen Manifestationen „augenfällig“ herausarbeiten kann.¹¹ Schließlich kann das vergleichende Verfahren auch dazu beitragen, der Einsicht den Weg zu bahnen, dass Nationen nicht quasi-natürlich entstanden sind und auch keine a-historischen Größen der geschichtlichen Weltordnung darstellen, sondern politisch, militä-

⁹ Vgl. Weirich, *Struggling* (Anm. 4), Anm. 4.

¹⁰ Vgl. hierzu Bott, *Künstler* (Anm. 4) und vor allem den Katalog zur Ausstellung „Vice Versa“: Bott, Katharina/Bott, Gerhard (Hg.): *Vice Versa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland. 1813-1912*, München 1996.

¹¹ Gute Ergebnisse auch in der Sekundarstufe I kann man z. B. mit einem Vergleich von drei Historienbildern zum Thema „Geburt der Nation“ erzielen, wenn man etwa Davids „Ballhauschwur“, von Werners „Kaiserproklamation“ und eben Leutzes „Delaware“-Bild wählt. Zur „Kaiserproklamation“ vgl. z. B. 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, S. 41-49.

risch, ideologisch und eben auch imaginationsstrategisch herbeigeführt wurden. Nationen, so formuliert dies Benedict Anderson, wurden „erfunden“.¹²

Aber auch bezüglich anderer Aspekte könnte Leutzes „Delaware“-Bild fachdidaktische Aufmerksamkeit verdienen. Zum einen betrifft dies die Beteiligung afroamerikanischer Patrioten im Unabhängigkeitskrieg, die im Bild angesprochen wird, im Bewusstsein der Lernenden aber vielfach nicht präsent ist.¹³ Zum anderen steht das Bild im Zusammenhang mit den Migrationserfahrungen des Malers. Wenn der deutsche, nach wie vor nationalhistorisch fundierte Geschichtsunterricht¹⁴ nicht darauf verzichten will, auch jenen zahlenmäßig keineswegs marginalen Schülerinnen und Schülern die lebensweltliche Orientierungshilfe eines *subjektiv bedeutsamen* „reflektierten Geschichtsbewusstseins“ (Jeismann) anzubieten, deren biographischer Horizont wesentlich von transkulturellen Migrationserfahrungen geprägt ist, bietet es sich an, vergangene Beispiele der Verarbeitung solcher Erfahrungen als Reflexionsmedium für die subjektiven Orientierungen in den Geschichtsunterricht einzubeziehen. Leutze entwickelte in seinem Historien-Opus und speziell auch mit dem „Delaware“-Bild eine Sinnggebung der amerikanischen Geschichte, die es ihm gestattete, die Erfahrung der zahlreichen deutschen oder europäischen politischen Emigranten des 19. Jh.s als genuin „amerikanische“ zu deuten. Damit kann die Auswanderung, die vielfach als aufgezwungene Ex-Patriierung erlebt wurde, als stolzes Ankommen im „Reich der Freiheit“ erscheinen, das „patria“ und „natio“ zugleich ist.

Schließlich verdient Leutzes exemplarischer Verfassungspatriotismus Beachtung. Wenn der Maler beispielsweise an einen Gmünder Freund schreibt, dass er selbst „[...] immer [...] zum deutschen Vaterland oder zum deutschen Geist, wie wir [Liberalen; SP] darüber denken, die Treue bewahren“¹⁵ werde, verneint er eine patriotische oder nationale Loyalitätsforderung, die sich allein auf kulturelle oder ethnische Bindungen gründet, und betont damit implizit, dass für ihn die politi-

¹² Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, erw. Ausg., Berlin 1998.

¹³ Dies gilt gewiss auch teilweise für die Vereinigten Staaten. So wurde beispielsweise erst im Jahre 1998 in der Edition der „1-Dollar-Sonderprägung“ eine Münze zum Thema „Schwarze Patrioten im Unabhängigkeitskrieg“ (Nr. 38/179) ausgeworfen.

¹⁴ Vgl. Popp, Susanne: Ein "global orientiertes Geschichtsbewusstsein" als zukünftige Herausforderung der Geschichtsdidaktik? In: sowi-online-journal 2002-1 <http://www.sowi-onlinejournal.de/nav_css_js/index-n.html/2002-1/geschichtsdidaktik_popp.htm>, Popp, Susanne: Geschichtsunterricht jenseits der Nationalhistorie?, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 1 (2002), S. 100-122.

¹⁵ Zit. n. Groseclose, Washington (Anm. 4), S. 73.

sche und soziale Verfasstheit des Gemeinwesens die ausschlaggebende Größe für Zugehörigkeit und Loyalität darstelle. Vielleicht kann das biographische Beispiel dieses Emigranten den Lernenden helfen, die Konzepte des Verfassungspatriotismus und der Verfassungsnation besser nachzuvollziehen, damit sie diese nicht mehr in dem Ausmaß als emotional „fern“ und subjektiv „fremd“ erleben, wie es im Unterricht auffallend häufig gegeben zu sein scheint.

3

In der Sammlung „Ça ira“ veröffentlichte Ferdinand Freiligrath (1810-1876) im Jahre 1846 das Gedicht „Vor der Fahrt“, dessen sechs Strophen nach der Mar-seillaise 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 geahndet Amerika!
Ein geahndet 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!
Stoßt ab! Stoßt 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] [...].“¹⁶*

Zum einen kann dieses Gedicht als einer der zahlreichen Belege dafür gelten, dass Themen der amerikanischen Geschichte, wie z. B. die amerikanische Revolution, die Unabhängigkeitserklärung oder eine verklarte Figur des Helden Washington, die hier am Steuer des Schiffes „Revolution“ steht, im ideologischen Kontext der deutschen Revolution von 1848/49 präsent waren und zugleich die französische Tradition eine wichtige Rolle spielte. Immerhin werden Strophenbau und Rhythmus des Textes von jener „Hymne“ der Französischen Revolution bestimmt, die Claude-Joseph Rouget de Lisle 1792 in Strasbourg komponiert hat.

Zum anderen aber sei erwähnt, dass namhafte Leutze-Experten in jenem Gedicht eine wichtige Anregung für das „Delaware“-Bild sehen.¹⁷ 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. So gründete er im Anschluss an ein Düsseldorfer „Einheitsfest“ im August 1848¹⁸ den Künstlerverein „Malkasten“,¹⁹ der die Ideen von Einheit und Freiheit im Modell der Selbstorganisation von Kunstschaffenden umsetzen sollte. Im Jahre 1850 war er dann als Vorsitzender des „Malkasten“-Vorstandes maßgeblich daran beteiligt, gegen heftigen Widerstand konservativer Vereinsmitglie-

¹⁶ Vgl. Freiligrath, Ferdinand: Freiligraths Werke in neun Bänden. Mit einer Einleitung von Schmidt-Weissenfels, Bd. 4, Berlin, Leipzig [1905], S. 119 ff.

¹⁷ Vgl. Groseclose, Washington (Anm. 4), S. 76.

¹⁸ Die liberale Mehrheit der Frankfurter Nationalversammlung hatte anlässlich der Übertragung der obersten militärischen Befehlsgewalt an den Reichsverweser Erzherzog Johann von Österreich für den 6. August 1848 nationale Feierlichkeiten an den Standorten ihrer Heeresmacht angeordnet.

¹⁹ Vgl. zum „Einheitsfest“, zum Künstler-Verein „Malkasten“ und zur Rolle Leutzes z. B. 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, S. 17-25, und besonders Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule, Leipzig 1995, S. 71-99.

der Freiligrath als Mitglied aufzunehmen,²⁰ wobei der Dichter selbst die Mitgliedschaft bald darauf niederlegte, damit der Streit um seine Person Leutzes Gründung nicht gefährde.

Dieser hatte sich 1848/49 längst erfolgreich als sog. „unabhängiger Maler“ außerhalb des akademischen Kunstbetriebes im Kreis „freier Künstlergemeinschaften“ etabliert. Schon wenige Monate nach der Einschreibung (1841) in eine Historien-Klasse hatte er das künstlerische und politische Klima der Kunstakademie als beengend empfunden und gemeinsam mit anderen Künstlern ein eigenes Atelier gemietet.

Wie andere amerikanische Maler-Kollegen auch,²¹ hatte sich Leutze nicht zuletzt deshalb für die von Wilhelm von Schadow (1788-1862) geleitete Ausbildungsstätte entschieden, weil diese wegen ihres Direktors und im Zusammenhang mit der „Düsseldorfer Malerschule“ einen ausgezeichneten internationalen Ruf besaß.²² Hinzu kam, dass man an diesem Ort einen Historien-Stil pflegte, der bestens für den Kunstmarkt und die öffentliche Auftragsvergabe in den Vereinigten Staaten geeignet schien, wo man „keine Experimente“ wünschte, sondern auf jene Detailgenauigkeit, handwerkliche Perfektion, formale Raffinesse, technische Akkuratess und effektsichere, dramatisch-pathetische Komposition größten Wert legte, wie sie eben in Düsseldorf in besonderer Weise gepflegt wurden.

Viele der jungen amerikanischen Maler, die in der Mitte des 19. Jh. ein Kunststudium in Europa aufnahmen, sind in den Prozess der „Selbstentdeckung der Nation durch die Künste“²³ einzuordnen, den die Vereinigten Staaten zunehmend durch öffentliche Aufträge, etwa für die Ausstattung neu entstehender Repräsen-

²⁰ Vgl. Hütt, Malerschule (Anm. 18), S. 95-201.

²¹ Z. B. studierte auch der Maler Albert Bierstadt (1830-1868), der aus Solingen stammte und wie Leutze in jungen Jahren emigriert war, in Düsseldorf.

²² Vgl. zur Düsseldorfer Malerschule z. B. Gaegtens, Künstler (Anm. 4) sowie zu amerikanischen Malerkolonien in Düsseldorf Andree, Rolf/Rickel-Immel, Ute: The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jh., Düsseldorf 1976 (Ausstellungskatalog) und Hütt, Malerschule (Anm. 18), S. 140 ff.

²³ Neumeyer, Alfred: Geschichte der amerikanischen Malerei. Von der kolonialen Frühzeit bis zur naiven Malerei im 18. und 19. Jahrhundert, München 1974, S. 10. - Zum Zusammenhang von Nationalbewusstsein und amerikanischer Kunst vgl. auch Adams, Willi Paul: Die Ausbildung amerikanischen Nationalbewusstseins und amerikanischer Kultur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Gaegtens, Bilder (Anm. 1), S. 31-35, Christadler, Martin: Geschichte der amerikanischen Malerei zwischen Revolution und Bürgerkrieg (1770-1870), in: Gaegtens, Bilder (Anm. 1), S. 36-42.

tativbauten (z. B. das Capitol), förderten.²⁴ Dabei strebte man eine neue und *eigenständige* National-Ikonographie an, die die „Geschichtslosigkeit“ der jungen Nation überwinden und die emotional-patriotischen Grundlagen für die dringend benötigte Integration der Nation stärken sollte. Es galt, im Medium der Historie ein „Leitbild“ des „guten“, der Nation gegenüber loyalen „Amerikaners“ zu kreieren und zu etablieren. Bot diese historische Situation jungen ambitionierten Malern auch gute Karrierechancen, so fehlten ihnen doch stilbildende Malerschulen und geeignete Ausbildungsstätten. Daher reisten sie nach Europa, um sich dort das erforderliche Rüstzeug anzueignen und nicht zuletzt auch das Prestige eines akademisch ausgebildeten Historienmalers zu erwerben.

Die Historienbilder, die Leutze in großer Zahl zwischen 1841 und 1858 in Düsseldorf und in geringem Umfang auch anderswo geschaffen hat, zeigen deutlich, dass er konsequent an einem Opus arbeitete, das auch die besten europäischen Historienmaler nicht hätten hervorbringen können: Eine auf einem entsprechenden Erfahrungshintergrund beruhende speziell „amerikanische“ Historienmalerei.²⁵ So nahm er die formal-technischen und stilistisch-kompositorischen Anregungen der Düsseldorfer Historienmalerei auf, ignorierte aber ihre 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 dominierten Themen der europäischen Geschichte, die im Bedeutungsfeld „Kampf um politische und religiöse Freiheit“ (z. B. Spanische Inquisition und Reconquista, Reformation und Revolution in England)²⁶ angesiedelt waren – und von Leutze als „amerikanische“ Themen reklamiert wurden. In einem Text für das „Bulletin“ der American Art-Union umschrieb der Maler im Jahre 1851 zutreffend sein Historienprogramm. Dabei bezog er sich auf einen Besuch 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

²⁴ Vgl. zur Ausstattung von öffentlichen Gebäuden mit Historienmalerei Christadler, Geschichte (Anm. 21), S. 37 ff. - John Trumbull z. B. stattete 1826 die Rotunde des Capitols mit vier monumentalen Historien aus.

²⁵ Vgl. zur Programmatik in Leutzes Historien-Oeuvre vor allem Groseclose, Leutze 1973 (Anm. 4), Groseclose, Washington (Anm. 4), S. 70.

²⁶ Die französische Geschichte - sowohl des Absolutismus wie der Revolution - wird in Leutzes Oeuvre auffallend ignoriert. Vgl. die Werkverzeichnisse in Anm. 4.

*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 freedom from those small isolated manifestations of the love of liberty to where it has unfolded all its splendor in the institutions of our own country.*²⁷ *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*".²⁸

„Amerika“ wird als Geschichte der Emigration der politischen und religiösen Freiheit aus der „Alten Welt“ und als deren Entfaltung auf dem neuen Kontinent gedeutet. Mit dieser Lesart konnte der Künstler zugleich die zeitgenössischen Emigranten als genuine „Amerikaner“ ausweisen und traditionell europäische Geschichtsthemen als „amerikanische“ in die neu entstehenden National-Ikonographie eingemeinden, was dieser die gewünschte historische Tiefenschärfe verlieh. Schließlich schrieb er mit dieser Geschichtsversion der Gründung der amerikanischen Nation eine universale Bedeutung zu: Da die historische Progression der Freiheit den „Sinn“ der Weltgeschichte bildet, hat die junge Nation eine universale Führungsrolle im Fortschrittsprozess der Menschheitsgeschichte erhalten, und dies nicht zuletzt, weil die Gründung der Vereinigten Staaten die

²⁷ Gemeint sind die Vereinigten Staaten.

²⁸ Leutze, Emanuel: [Notiz: Return of Leutze], in: Bulletin of the American Art-Union 1851, September, S. 95. - Ein Text gleichen Inhalts erschien in der 3. Person Sg. bereits im Jahre 1847 in: Tuckerman, Henry: Artist-Life: or Sketches of American Painters, New York 1847, S. 177, was die programmatische Bedeutung 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 und darüber hinaus die Magnaten des überseeischen Kunstbetriebes seiner ungebrochenen amerikanischen Gesinnung versichern wollte, um potenziellen Nachteilen bei der Vergabe öffentlicher Aufträge entgegenzuwirken. Zu Leutzes Schwierigkeiten mit der Etikettierung als „deutscher Maler“ in den Vereinigten Staaten vgl. Stehle, Washington (Anm. 4), S. 288; zum zeitgenössischen amerikanischen Kunstbetrieb vgl. Frohne, Ursula: Das Bild des Künstlers in der Neuen Welt, in: Gaehtgens, Bilder (Anm. 1), S. 57-62; zu Leutzes Rücksichten auf amerikanische Erwartungen vgl. Bott, Leutze (Anm. 4), Gaehtgens, Fictions, (Anm. 4), S. 174 sowie Howat, Washington (Anm. 4), S. 291 ff., wo Augenzeugenberichte wiedergegeben werden, denen zufolge Leutze bei der Auswahl der Modelle für das „Delaware“-Bildes sorgfältig auf „typisch amerikanische“ Körpergestalten und Gesichter geachtet hat. Dennoch beanstandeten einige Kritiker des Bildes „unAmerican visages“ (vgl. Weirich, Struggling (Anm. 4), Fußnote 4.).

Existenz eines immanenten und positiven „Sinn“ der Geschichte offenbart hat. So kann „Amerika“ zum Hoffnungsträger aller Völker werden, die in Unterdrückung leben.²⁹

Leutes Umdeutung genuin europäischer Historie in eine „amerikanische“ zeigt sich exemplarisch bei der Behandlung der Thematik des Kolumbus, dessen Figur in den Vereinigten Staaten der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zeitgleich mit der Gestalt George Washingtons zu einer nationalen Identifikations- und Integrationsfigur stilisiert wurde.³⁰ Leutze beteiligte sich an diesem Prozess und präsentierte Kolumbus weniger als einen Exponenten weltgeschichtlich bedeutsamer europäischer Entdeckungsleistungen, sondern vielmehr als großes Individuum, das wiederholt mit der „Unfreiheit“ und Beschränktheit der „Alten Welt“ in Konflikt geraten ist. Kolumbus erscheint auf diese Weise als „Proto-Amerikaner“.

„Washington Crossing the Delaware“ liegt dagegen an der „Zeitenwende“ von Leutes „amerikanischer“ Geschichtsversion, ist doch die universale Idee der Freiheit gerade im Begriff, in die historische Realität einzutreten. Damit ist aber der Geschichtsprozess noch keineswegs zu Ende, vielmehr wird er sich innerhalb der jungen Nation fortsetzen: Mit dem berühmten Capitol-Historienfresko

²⁹ Es wird angenommen, dass sich Leutze in Düsseldorf mit der Hegelschen Geschichtsphilosophie beschäftigte und an Stelle des „Weltgeistes“ die „Freiheit“ als „Sinn“ eines teleologischen Geschichtsmodells eingesetzt hat. Vgl. hierzu Weirich, *Struggling* (Anm. 4). – Unter den amerikanischen Historiographen, deren Werke Leutze für seine künstlerische Arbeit studierte, befanden sich mit George Bancroft (Studium in Göttingen) und William H. Prescott Vertreter einer idealistischen „universal history“, die – in Opposition zu puritanisch-religiös bestimmten Auffassungen – dem profanen Geschichtsprozess eine teleologische Richtung und einen immanenten Sinnzusammenhang zuschrieben, der sich in der Geschichte der Vereinigten Staaten zugleich erfüllte und offenbarte. Vgl. z. B. William H. Prescott: *History of the Conquest of Mexico, with a Preliminary View of the Ancient Mexican Civilization and the Life of Hernando Cortes*, Philadelphia, London 1843; Bancroft, George: *History of the United States, from the Discovery of the American Continent*, 10 Bde., Boston 1854 (Bd. 1: 1834).

³⁰ Leutze 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; vermutl. i. Besitz ei. namentl. nicht bekannten Sammlers), „First Landing of Columbus in America“ (1863; Verbleib unbekannt). – Bezüglich der historischen Studien Leutes ist beim Kolumbus-Thema auf folgende Darstellung zu verweisen: Irving, Washington: *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus*, Paris 1828. – Vgl. zur Etablierung von Kolumbus als Identitätsangebot Gaechtgen/Ickstadt (Anm. 4), S. 11–26; vgl. auch: die Hauptstadt „Washington“ im „District of Columbia“.

„Westward the Course of Empire Takes Ist Way“³¹ (oder: „Westward Ho!“; 1861/62) im Capitol³² feierte Leutze die Besiedelung des amerikanischen Westens als Erfüllung des „Manifest Destiny“-Konzepts im Bedeutungsrahmen des Einzuges des „auserwählten Volkes“ in das „Gelobte Land“. Ein weiteres Capitol-Fresko führte noch weiter an die zeitgenössische Gegenwart heran, blieb aber wegen des plötzlichen Todes des Malers (1868) unvollendet: Es behandelte die Abschaffung der Sklaverei in den Vereinigten Staaten, die fünf Jahre zuvor mit dem Akt der „Emancipation Proclamation“ (1863) vollzogen worden war.

Insgesamt zeigt Leutzes Historien-Opus und besonders auch das „Delaware“-Gemälde geradezu mustergültig das Grundmuster jener neu entstehenden amerikanischen National-Ikonographie, für die „[k]lassischer Republikanismus, christliche Ethik, protestantische Heilserwartung, Naturrechts- und Vertragstheorie des Liberalismus und Nationalismus [...]“³³ den ideologischen Interpretationsrahmen bildeten, wobei die Emigrationserfahrung spezielle Akzente setzte.

4

Generationen von Amerikanerinnen und Amerikanern begegneten und begegnen in dem Historienbild „Washington Crossing the Delaware“ einer ebenso einfachen wie anschaulichen, attraktiven und affirmativen Botschaft, die sie verstehen können, auch wenn sie die angedeuteten historischen Zusammenhänge nicht genau kennen. Ein „guter Amerikaner“ zu sein, heißt hier, den „Willen zur Nation“ (Meinecke)³⁴, der die dargestellten Patrioten durchdringt, dauerhaft als persönliche Verpflichtung gegenüber der Nation aufzufassen: Wann immer diese mit res adversae zu kämpfen hat, - jeder sitzt im Boot und wird gebraucht. Die (amerikanischen) Betrachter des Bildes dürfen und sollen sich in die Tradition der Patrioten des Revolutionskrieges einreihen, die – so die Darstellung - in einer

³¹ Der Titel des Freskos (ca. 610 x 915 cm) bezieht sich auf die letzte Strophe des Gedichtes „On the Prospect of Planting Arts and Learning in America“ (1726) von George Berkeley (1685-1753).

³² Für diesen lange herbeigesehnten ersten öffentlichen Auftrag war der Künstler mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt. - Zur Ikonographie der amerikanischen Westexpansion vgl. Ickstadt, Heinz: Westward. Der amerikanische Westen als Realität und Mythos, in: Gaetgens, Bolder (Anm. 1), S. 80-86, sowie Truettner, William H. (Hg.): The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier. 1820-1920, Washington DC 1991 (Ausstellungskatalog).

³³ Christadler, Geschichte (Anm. 21), S. 36.

³⁴ Vgl. Meinecke, Friedrich: Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates, 3. A., München 1915, S. 5 (mit Bezug auf die Gründung der amerikanischen Nation).

scheinbar hoffnungslosen Lage die „Gründung der Nation“ ohne Rücksicht auf ihr Leben entschlossen, mutig und solidarisch, auch über die Grenzen von Klasse und Rasse³⁵ hinweg, erkämpft haben, - zum Wohle aller nachfolgenden Generationen.

Anzumerken ist bereits an dieser Stelle, dass der tatsächliche Verlauf der amerikanischen Geschichte zwischen der Überquerung des Delaware und der Gründung des amerikanischen Bundesstaates (1787-89) belegt, dass der „Wille zur Nation“, der die im Bild dargestellten Figuren erfüllt, weit weniger Antrieb als vielmehr Folge des Unabhängigkeitskrieges war und erst nachträglich von einer nationalen Historio- und Ikonographie als ursprüngliches Movens in die Vergangenheit zurückprojiziert wurde.³⁶

Des Weiteren fixiert dieses Bild den Zeitpunkt der „Geburt der Nation“ auf ein Ereignis, das vor dem Beginn der französischen Unterstützung lag, ohne welche die 13 Festland-Kolonien die Briten kaum hätten besiegen können. Damit unterstützt es ein nationales Selbstverständnis, das den Sieg über die britische Kolonialmacht ausschließlich als selbst errungenen Erfolg feiern wollte. Hierfür war es erforderlich, z. B. mit der Wahl der Geburtsstunde der Nation den historischen Anteil der französischen Truppen, die überdies ein *absolutistischer* Monarch entsandt hatte, zu minimieren.

Das Bild „Washington Crossing the Delaware“ referiert auf ein Ereignis aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, dem eine populäre Nationalhistorie schon im frühen 19. Jh. die Bedeutung einer entscheidenden Wende des Kriegsglückes zu Gunsten der „Continental Army“ zuschrieb. Die dargestellte Welt verweist auf die Überquerung des Flusses Delaware in der Nacht vom 25./26.12.1776 durch das John Glover's Regiment of Marblehead Sailors, das George Washington, Oberbefehlshaber der gesamten „Continental Army“, selbst anführte.³⁷ Um zu einem dringend benötigten militärischen Erfolg zu gelangen, plante Washington einen Überfall auf ein britisch-hessisches Truppenlager bei Trenton/New Jersey, das rund 15 km von der Landestelle entfernt im Weihnachtsfrieden lag und auf

³⁵ Vgl. zu Prince Whipple Anm. 40.

³⁶ Vgl. zur Geschichte der amerikanischen Revolution vgl. Ellis, Joseph J.: Sie schufen Amerika. Die Gründergeneration von John Adams bis George Washington, München 2002, sowie Howard, Dick: Die Grundlegung der amerikanischen Demokratie, Frankfurt am Main 2001.

³⁷ Unter anderem waren die Generäle Henry Knox, Nathanael Greene and John Sullivan beteiligt. Eine Beschreibung des Vorgangs durch einen Augenzeugen liegt z. B. mit dem Brief von Henry Knox an seine Gattin vom 28.12.1776 vor. Vgl. Howat, Washington (Anm. 4), S. 297.

Bewachung verzichtet hatte. Dabei bediente sich der bislang eher glücklose General einer guerilla-ähnlichen Taktik und setzte rund 2500 Soldaten mit Pferden und schwerem Kriegsgerät auf einer nur Einheimischen bekannten Fährroute in tiefer Nacht bei Sturm und klirrender Kälte über den Delaware über. Da der Angriff unerwartet erfolgte, führte er fast kampfflos zum Erfolg; auf Seiten der Föderierten hatte man den Verlust von nur zwei Soldaten zu beklagen, die an Erfrierungen gestorben waren. Wenige Tage später folgte am 3. Januar 1777 ein weiterer Sieg in der Nähe von „Prince-Town“, doch erst nach rund zwanzig weiteren Kämpfen sollte der Revolutionskrieg im Jahre 1781 für die Föderierten erfolgreich beendet sein.

Das Gemälde, das die Figuren im Vordergrund annähernd lebensgroß darstellt, ist rund ein Dreivierteljahrhundert nach dem historischen Ereignis entstanden. Es zeigt im Bildzentrum eine „V(-ictory?)“-Konstruktion, gebildet einerseits von der Kontur des (noch) eingerollten Sternenbanners (in der Form von 1777)³⁸ und andererseits von einer halb aufgerichteten Figur am Bug des zentralen Bootes. Aufrecht im Mittelpunkt steht in Denkmal-Positur die Figur des Generals und späteren Präsidenten; dieser trägt ein Fernrohr bei sich und blickt konzentriert und angespannt in Fahrtrichtung, - auf die angepeilte Landestelle und vielleicht auch auf Anzeichen für das feindliche Truppenlager hin. Die Linien von einigen Ruderpinnen und die Anordnung der 12 Begleiter im Boot unterstreichen ebenso die hervorgehobene kompositorische Stellung von Washington wie die Lichtgestaltung des Himmels. Eine Aura, die den Bildhintergrund halbkreisförmig ausfüllt, umgibt die besonders scharf konturierte Silhouette dieser Figur.

Am rechten Horizont sieht man die große Menge dicht besetzter Boote, am linken zeigt sich in der Ferne das anpeilte Ufer im Stil eines locus amoenus oder eines verheißenen Landes. Die Landestelle ist dagegen im Bild nicht sichtbar ist: Der dargestellte Moment beschreibt das dramatische Ringen um die Zukunft, nicht die Ankunft darin.

Die Komposition der zentralen Figurengruppe gibt republikanischen Überzeugungen Ausdruck. Washington wird zwar deutlich aus der Gruppe hervorgehoben, nicht jedoch von ihr isoliert, wie man dies von anderen Beispielen der älteren oder zeitgleichen „General Washington“-Ikonographie kennt, so z. B. von John Trumbull oder Thomas Sully, die ihn hoch zu Pferde sitzend zeigen. Bei Leutze befindet sich der General auf derselben Ebene wie seine Begleiter, er ist

³⁸ Es handelt sich um das sog. „Betsy-Ross“-Banner mit 13 Streifen und einem Kreis von 13 Sternen.

ein „*primus inter pares*“ und sichtlich auf die Unterstützung seiner Mitstreiter angewiesen, die wiederum weniger als Soldaten denn als Patrioten dargestellt sind. Reicht Washingtons Profil auch von allen Figuren der zentralen Gruppe am weitesten über die Horizontlinie hinaus, so überragt doch die Betsy-Ross-Flagge³⁹ die gesamte Gruppe, bildet ein starkes kompositorisches Gegengewicht zum „Führertum“ Washingtons und ordnet der Idee der republikanischen Nation unter.

Bis auf zwei Ausnahmen sind die Figuren der zentralen Gruppe um Washington nicht identifiziert: Der Mann, der das Sternenbanner im Sturm aufrecht hält, soll James Monroe (1758-1836) sein, der spätere fünfte amerikanische Präsident (1817-1825). Die Figur links im Bild von Washington, von der man fast nur den Kopf sieht, hält man allgemein für Prince Whipple (? – 1797), den berühmten afroamerikanischen New Hampshire-Kriegsteilnehmer auf Seiten der Neu-England-Regimenter. Ihm wurde im Jahre 1976 eine amerikanische Briefmarke gewidmet, die den entsprechenden Bildausschnitt aus Leutzes Gemälde zeigt und damit an die „black patriots“ des Revolutionskrieges erinnern wollte.⁴⁰ Von diesem Prince Whipple heißt es,⁴¹ 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 ihn im Zuge des Revolutionskrieges frei gelassen, nachdem Prince seinen Herrn überzeugt habe, dass es für ihn keinen Sinn mache, als Sklave für die amerikanische Unabhängigkeit zu kämpfen. Ohne Zweifel darf man diese bekannte Anekdote, ob wahr oder gut erfunden, dem Diskurs der amerikanischen Abolitionisten zurechnen.

Bemerkenswert an beiden Figuren ist, dass sie zwar am Unabhängigkeitskrieg, nicht aber an der Überquerung des Delaware teil genommen haben, wohingegen beteiligte Personen, die für die weitere amerikanische Geschichte durchaus be-

³⁹ Die starke kompositorische Stellung der Flagge reflektiert möglicherweise Leutzes Erfahrungen mit dem Gebrauch der Flagge bei der deutschen Revolution von 1848/49. Vgl. Gaehtgens, *Künstler* (Anm. 4), S. 74.

⁴⁰ Vgl. die Abbildung dieser Briefmarke z. B. bei <<http://www.google.de/bilder/princewhipple>>.

⁴¹ Die Überlieferung zu der höchst populären Person Prince Whipple ist recht unsicher. Vielfach beziehen sich die Verweise auf das Buch eines führenden afroamerikanischen Abolitionisten seiner Zeit: 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. Vgl. zu Prince Whipple auch Purcell, Sarah J.: Prince Whipple, in: *American National Biography*, Bd. 23, New York, Oxford 1999, S. 164-165.

deutend wurden, nicht „ins Boot“ aufgenommen wurden, wie etwa James Madison (1751–1836), der spätere 4. Präsident der Vereinigten Staaten (1809–1817).

Besondere Aufmerksamkeit verdient schließlich auch das Vorhandensein unterschiedlicher Wirklichkeitsmodi in der dargestellten Welt. Alle Figuren der zentralen Gruppe außer Washington sind ikonisch einer Welt zugeordnet, die von den Drangsalen der (imaginierten) Gegenwart bestimmt sind. 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 das Wasser, die nächstliegende Gefahr, zu erheben; die Anstrengung zeichnet ihre Gesichter und Körperhaltungen.

Die Figur des Washington dagegen befindet sich außerhalb dieser Gegenwart. Er steht aufrecht, als ob er sich auf einem Denkmalsockel und nicht auf einem schwankenden Boot befände, der Ansturm des Windes scheint ihn und seine Kleidung zu verschonen, nur der „Hauch der Geschichte“ bewegt sie leicht, und man würde von seinem Gesichtsausdruck kaum auf die verzweifelte Lage schließen, in der sich die Bootsbesatzung befindet. Diese Figur wird im Modus einer vorweggenommenen Zukunft dargestellt, in der man den glücklichen Ausgang der dargestellten Unternehmung längst kennt und Washington nicht mehr anders denn als National-Ikone wahrnehmen kann, auch wenn der General in der dargestellten historischen Szene von solchem Ruhm noch weit entfernt war. Leutze hat hier ein „Historienbild im Historienbild“ geschaffen und ein ikonisches Zeichen gesetzt, das die *transhistorische* Bedeutung dieser historischen Figur artikuliert. Wieder einmal wurde das Spätere in eine voraus liegende Vergangenheit zurückprojiziert.

Ein dritter Wirklichkeitsmodus im Bilde ist mit dem Stern am Himmel⁴² und der Morgenröte gegeben, die das ferne Ufer und die endlose Fluchtlinie der Boote einschließt, aber wenig Verbindung zu Washington und den übrigen Figuren hat. Diese befinden sich farblich in einer anderen Welt und nehmen überdies weder den Stern noch die „Botschaft des Himmels“ wahr. Über ihre Köpfe hinweg kommuniziert das Bild mit dem Betrachter ein Wissen, das in der Welt des dargestellten Geschehens noch nicht vorhanden sein konnte. Mochte Washington auch zum Sieg über die Briten entschlossen gewesen sein, Himmel und Stern „kennen“ nicht nur den Ausgang des Unternehmens, sondern auch seine (angebliche)

⁴² 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 damit die V-Konstruktion.

welthistorische Bedeutung: Die „Erlösung“ ist da, der Morgen einer freien Menschheit, die fortan „[u]ntertrbt durch die Schöpfung blickt“⁴³, ist angebrochen. Der Stern indiziert mit dem Zeitpunkt des dargestellten Geschehens (Weihnachten) zugleich das „Heil“, das mit der „Geburt der amerikanischen Nation“ in der Geschichte der Menschheit angekommen sein soll: Der immanente Sinn der Menschheitsgeschichte, die Freiheit, habe nun die historische Wirklichkeit erreicht.⁴⁴

In dieser Lesart liegt zugleich der wichtigste Bezug auf die gescheiterte deutsche Revolution. Die tröstende Botschaft lautete, dass die deutsche Niederlage nur eine vorläufige sein könne, weil die erfolgreiche amerikanische Revolution als universalgeschichtlicher Garant dafür einstehe, dass die Progression der Freiheit den immanenten Sinn der menschlichen Geschichte bilde. Daher werde auch in den deutschen Staaten notwendig einmal die Freiheit siegen. Zudem zeige das konkrete amerikanische Beispiel der Delaware-Überquerung, dass der Erfolg gerade dann sehr nahe sein könne, wenn die Lage völlig hoffnungslos erscheine; auch Washington und die Seinen, so „erzählt“ das Bild, hätten in einer jener höchst bedrängenden Gegenwart die Zeichen des „Heils“ noch nicht sehen können und doch den Mut nicht aufgegeben, was schließlich zum Erfolg geführt habe. Jenen liberalen Deutschen aber, die nach dem Scheitern der Revolution nach Amerika emigrierten, entbot das Bild einen deutsch-amerikanischen Willkommensgruß von einem der Ihren, der bereits wusste, dass die Fremde in der „Neuen Welt“ eine wahre Heimat sein kann, weil in Amerika die Freiheit schon gesiegt hat.⁴⁵

Deutsche Rezensionen zu diesem Bild lassen erkennen, dass man keine deutsch-amerikanischen Zusammenhänge wahrnehmen wollte.⁴⁶ Die Faszination, die das Bild bei seinen Präsentationen ausübte, wurde allein mit der perfekten Gestaltung einer spannungsgeladenen *amerikanischen* Heldengeschichte erklärt. Dass man dennoch Leutzes politische Haltung in seiner Malerei wahrgenommen hat, ergibt sich aus folgendem Brief, den der Künstler am 10. Juni 1858 an seinen Gmünder Freund Julius Erhardt schrieb:

⁴³ Freiligrath, Werke (Anm. 14), S. 122. (6. Strophe des Gedichtes „Vor der Fahrt“).

⁴⁴ In den Rahmenvignetten des Freskos „Westward Ho!“ findet sich auch das Motiv der Heiligen Drei Könige.

⁴⁵ Vgl. auch Groseclose, Washington (Anm. 4), S. 70 f.

⁴⁶ Vgl. z. B. die anonyme Besprechung in: Grenzboten 11 (1852), Bd. 4, S. 157 f.

„Mein Weg führt mich diesen Winter nach Amerika zurück, so schwer es auch für meine [deutsche; SP] Frau sein wird muß ich doch hinüber ich darf es nicht länger aufschieben ich werde ganz peremptorisch verlangt,⁴⁷ 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 Bild⁴⁸ hat in Berlin in höheren Kreisen deswegen 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 Historicker doch nie dazu bequemen Lügen zu verewigen.“⁴⁹

5

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 des historischen Geschehens wie ein Augenzeuge teilhaftig werden. Mit der ästhetischen Tilgung der Differenz zwischen (späterer) Gegenwart und Vergangenheit, präsenter Imagination und absenter Wirklichkeit, künstlerischer Fiktion und authentischer Wiedergabe wird der im Bild gegebenen Geschichtsversion ein Maximum an historischer Glaubwürdigkeit und Relevanz attribuiert, während in Wahrheit weniger historische Informationen über die Vergangenheit als ideologische Positionen in der Gegenwart und für die Zukunft kommuniziert werden. Diesen instrumentellen Zugriff der Historienmaler auf die „historia rerum gestarum“ belegt auch ein Brief von Leutze, der die historizistische Detailgenauigkeit der „Düsseldorfer Schule“ kommentiert:

„The consistency and severity in the mechanical portion of art taught at this school [Düsseldorfer Akademie; SP] [...] soon confirmed me in the conviction that a thorough treatment of a picture required that the anecdote

⁴⁷ Ein Hinweis auf den Auftrag für das Capitol.

⁴⁸ Es ist unklar, um welches Gemälde es sich handelt.

⁴⁹ Stadtmuseum Schwäbisch Gmünd, Leutze-Faszikel, Transskription des handschriftlichen Textes/Deutsche Kurrentschrift.

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 adopte or create some anecdote from history or life [...].” [Unterstr. SP] ⁵⁰

Wenn Schülerinnen und Schüler Historienbildern als Quellen interpretieren sollen, müssen sie zunächst lernen, deren Quellenstatus einzuschätzen.⁵¹ Denn als Geschichtsquellen geben sie weniger über vergangenes Geschehen als über einen vergangenen „Umgang“ mit Historie Auskunft. Zugleich genügt es geschichtsdidaktisch nicht, die Lernenden darauf zu verweisen, dass illusionistische Bilder des Historientyps Geschichtsbilder konstituieren statt Geschichte zu dokumentieren; vielmehr müssen sie auch die Verschiedenheit der Beziehungen zwischen der dargestellten Welt und der historischen Vergangenheit unterscheiden lernen.

So kann man bezüglich des „Delaware“-Gemäldes aufgrund ausreichend gesicherten historischen Wissens z. B. feststellen, dass es im Zuge des amerikanischen Revolutionskrieges unmittelbar vor der Schlacht von Trenton (26.12.1776) tatsächlich eine Überquerung des Flusses Delaware unter dem Befehl und in Anwesenheit von General Washington gegeben hat, an der auch Afroamerikaner beteiligt waren, wenngleich nicht Prince Whipple. Es ist auch richtig, dass sehr viele Soldaten zusammen mit Pferden und schwerem Kriegsgerät in einer eisigen und stürmischen Nacht übersetzten. Dennoch gab es keinen Augenblick in der Vergangenheit, zu dem irgendein Augenzeuge eine Szene der Überquerung genau so hätte wahrnehmen können, wie sie im Bild dargestellt ist. So ist es z. B. sicher belegt, dass die militärische Operation im Schutz der nächtlichen Dunkelheit vollzogen wurde und zwei der dargestellten Personen nicht anwesend waren, dass das Sternenbanner zu jener Zeit noch nicht im Gebrauch war, dass Pferde nicht

⁵⁰ Leutze in: Howat, Washington (Anm. 4), S. 294 f. (Hvhbg. SP).

⁵¹ Vgl. z. B. die geschichtsdidaktischen Beiträge zum Thema „(Historien-)Bilder als Quellen“ Bergmann, Klaus: Stichwort „Bild“, in: Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard (Hg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Seelze 1999, S. 211-254, 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, S. 223-248, Erdmann, Elisabeth: Bilder sehen lernen. Vom Umgang mit Bildern, in: Praxis Geschichte 15 (2002), H. 2, S. 6-11; Geschichtsbilder. Historisches Lernen mit Bildern und Karikaturen. Handreichung für den Geschichtsunterricht am Gymnasium, hg. v. Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung München, Donauwörth 2001, Petersen, Traute: Historienmalerei. Programm und Probleme, in: GWU 36 (1985), S. 565-576, Popp, Rückkehr (Anm. 9), Praxis Geschichte: Bilder als Quelle, moderiert v. Herwig Buntz, 15 (2002), H. 2, Sauer, Michael: Bilder im Geschichtsunterricht, Seelze-Velber 2000, Würfel, Maria: Interpretation von Bildern als Quellen, in: Hey, Bernd u. a. (Hg.): Umgang mit Geschichte, Stuttgart 1992, S. 169-202.

auf Booten übergesetzt wurden, die dicht mit Soldaten belegt waren, dass man einen anderen Bootstyp als den dargestellten benutzte, dass die Uniform des Washington in Details und die Kleidung der anderen Bootsinsassen deutlich anders ausgesehen haben müssen, dass der dargestellte Fluss der Rhein und nicht der Delaware ist, dass die Uferformation der Phantasie des Malers entsprungen ist - und vieles mehr.

Aber selbst dann, wenn Leutze sich größerer Detailtreue befleißigt und darüber hinaus eine (bisher zumindest nicht vorhandene) Fülle von Augenzeugenberichten zur Hand gehabt hätte, wäre er doch nicht in der Lage gewesen, die Szene annähernd korrekt wiederzugeben. Denn der illusionistische Stil muss immer eine solche Fülle an Details und einen derart hohen Grad der Konkretion der dargestellten Welt bieten (und immer vorrangig auch ästhetische Regeln und Darstellungskonventionen berücksichtigen), dass der Maler die Szene auch dann weitestgehend hätte erfinden müssen, wenn er eine ausreichende Basis von visuell hinlänglich detaillierten Bildquellen zur Verfügung gehabt hätte.

Auch in einer anderen Hinsicht ist das Bild konstruiert: In der dargestellten Szene wussten die historischen Akteure noch nicht um den Sieg bei Trenton und die historische Bedeutung, die eine spätere Nationalhistorie jener Überquerung zuschreiben würde. Indem das Bild, wie gezeigt wurde, den Ausgang der Unternehmung semiotisch in die dargestellte Welt einbezieht, illustriert es mehr eine spätere nationalhistorische Version des vergangenen Geschehens als dieses selbst, das zum dargestellten Zeitpunkt naturgemäß noch ergebnis- und zukunfts-offen war. Doch auch in der Wahl des Sujets liegt bereits eine post ex facto-Konstruktion, die das Wissen um das Folgende in die Rekonstruktion des vergangenen Geschehens hineinlegt. Hätte man z. B. den Krieg verloren, hätten die Historienmaler andere „Historien“ kreiert oder das Thema ignoriert, wie etwa den amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865), wenn man von sehr wenigen Ausnahmen absieht.

Schließlich aber sind die Entstehungszeit des Bildes und das ideologische Programm einer amerikanischen National-Ikonographie einzubeziehen. Ende der 40-er Jahre des 19. Jahrhunderts hatten sich die Vereinigten Staaten als pazifische Macht etabliert, aber national noch immer nicht hinreichend integriert; zugleich drohten politische Fragen, wie diejenige der Sklaverei, die Nation zu zerreißen. Das Bild fingiert eine „von allem Anfang an“ bestehende nationale Solidarität der (Revolutions-)Patrioten als Leitbild für die Gegenwart und „argumentiert“ mit dem historischen Erfolg jenes Zusammenhalts, der die Einzigartigkeit der Rolle

der amerikanischen Nation im welthistorischen Prozess (vgl. Morgenröte und Stern) begründet habe. Wolle man diese in der Gegenwart nicht verspielen, bedürfe es der umfassenden nationalen Integration und Loyalität aller Beteiligten.

Noch vielschichtiger erweist sich die Beziehung zwischen der ikonischen Imagination und dem historischen Geschehen, wenn man auf die Wiedergabe der Washington-Uniform blickt. Diese kann bei einer entsprechenden historischen Fragestellung durchaus als leidlich verlässliche uniformkundliche Quelle dienen, - zumindest bezüglich jener Uniform, die als „Originaluniform“ in der 1. Hälfte des 19. Jh.s in den Vereinigten Staaten ausgestellt wurde und die Leutze von einem Uniformschneider kopieren und nach Düsseldorf schicken ließ. Ebenso hat das Gesicht des Washington einen hohen Wiedererkennungs- und damit auch Quellenwert, - bezogen allerdings auf die Büste von Houdon, die zu jener Zeit die öffentliche Vorstellung von Washingtons Physiognomie bestimmte und auch von Leutze in einem Replikat als Vorlage benutzt wurde.⁵²

Eine schwierige Frage bei der Erschließung von Historienbildern als Geschichtsquellen ist für Lernende die Entscheidung darüber, wie die unterschiedlichen historischen „Eigenmächtigkeiten“ des Malers zu bewerten sind: Haben sie eine ideologische Bedeutung, verdanken sie sich kompositorischen oder anderen ästhetischen Erwägungen, gehen sie auf die Unwissenheit des Künstlers oder auf Irrtümer von ihm oder den von ihm benutzten Quellen zurück, oder vielleicht auch auf eine gleichgültige Haltung gegenüber der historischen Korrektheit? So gibt es für die Realitätsferne der imposant aufgerichteten Washington-Figur so gute ideologische Gründe, dass man diese kompositorische Eigenwilligkeit durchaus als semantisch aufgeladen betrachten darf, während umgekehrt keine Anhaltspunkte dafür vorzuliegen scheinen, den Ungenauigkeiten bei der Generalsuniform eine bedeutungstragende Funktion zuzuweisen. Im Hinblick auf das anachronistisch eingefügte „Betsy-Ross“-Sternenbanner, - es kam erst in der Mitte des Jahres 1777 in Gebrauch -, ist es schwierig zu entscheiden, ob Leutze die Flagge gegen besseres Wissen einfügte;⁵³ hingegen steht es außer Zweifel, dass der Maler die gegebene Flagge als hochrangiges bedeutungstragendes Zei-

⁵² Vgl. zu diesem Absatz z. B. Bott, Leutze (Anm. 4), Fictions (Anm. 4), S. 174, oder Howat, Washington (Anm. 4), S. 291 ff.

⁵³ Die Truppen führten bei der Überquerung keine Flagge mit sich. Dass das Banner der deutschen Bildfassung (Erstfassung) auch nach der Restaurierung weder „stars und stripes“ zeigte, lässt eher vermuten, dass Leutze bezüglich des deutschen Publikums den Rezeptions- und Interpretationsrahmen offen halten wollte.

chen funktionalisiert hat. Dies ergibt sich nicht zuletzt aus der Suggestion, die Flagge würde sich in nächster Zukunft entfalten; zusammen mit Stern und Himmel verkündet sie die unmittelbar bevorstehende „Geburt der Nation“.

Die Morgenröte ist insofern plausibel, als die historische Überfahrt nach Norden führte, hat aber kein Korrelat in der geschichtlichen Wirklichkeit; es herrschte tiefe Nacht. Diese Abweichung vom faktischen Geschehen und der historiographischen Überlieferung, die Leutze konsultierte, ist kaum mit einem potenziellen Irrtum des Malers und auch nicht mit vordergründigen kompositorischen Erfordernissen hinreichend zu erklären. Denn in diesem Bild verbindet ein allzu dichtes semantisches Netz die Überquerungsszene mit dem Sinnhorizont des Anbruchs eines „neuen Tages“ im Sinne einer säkularen „Heilsgeschichte“ der Menschheit; mit der „Geburt der amerikanischen Nation“, so wird semiotisch „behauptet“, ist die „Erlösung“ der Menschheit am (historischen) Horizont erschienen.⁵⁴

Bezüglich der historisch inkorrekten Präsenz von James Monroe und Prince Whipple im Bild könnten ebenfalls Unwissenheit oder Irrtümer auf Seiten Leutzes eine Rolle gespielt haben, wenn nicht beide Figuren jeweils links und rechts in unmittelbarer Nähe zu Washington und damit an semantisch relevanter Stelle platziert wären. Mag auch Prince Whipple weitest gehend verdeckt sein, was im Kode der Historienmalerei eine mindere Ranghöhe der Figur signalisiert, so ist hier entschieden wichtiger, dass um das Jahr 1850 die Aufnahme von Afroamerikanern ins „Boot der Patrioten“ eine unmissverständliche ideologisch-politische Äußerung darstellt.⁵⁵ Auch wenn m. W. keine Quellen für Leutzes Haltung zur Sklavenfrage vorliegen, kann das Bild eine abolitionistische Einstellung belegen: Mit Blick auf die Gründungsgeschichte der Vereinigten Staaten trat der Maler öffentlich für ein Konzept der amerikanischen Nation ein, das Afroamerikaner ein- und damit die Sklaverei ausschloss.⁵⁶

⁵⁴ Hierbei ist auch zu berücksichtigen, dass der Tagesbeginn im westlichen Kulturkreis mit dem Sonnenaufgang und nicht, wie z. B. im Alten und Neuen Testament, mit dem Sonnenuntergang korreliert ist.

⁵⁵ Vgl. in <<http://www.google.de/bilder/princewhipple>> die Kunstdruck-Fassung des „Delaware“-Gemäldes von Currier & Ives, einem Verlag, der im 19. Jh. ein Massenpublikum mit gefälligen Reproduktionen versorgte; hier ist die Figur des Prince Whipple getilgt. - Vgl. auch das Thema der letzten Arbeit von Leutze: „The Abolition of Slavery“ (1868).

⁵⁶ Die Ureinwohner des Kontinents erschienen hingegen auch in Leutzes Oeuvre ausschließlich als Vertreter einer aussterbenden Kultur; sie sind damit nicht in das Nation-Konzept integrierbar. Vgl. „Indians Looking at the Setting Sun“, ein frühes Werk von Leutze.

Die Figur des James Monroe befindet sich nicht nur direkt neben Washington, sondern ragt mit diesem über die Horizontlinie hinaus, erhebt ebenso den Blick über Boot und Wasser hinaus und hält schließlich mit dem Banner das Symbol der Nation aufrecht. Die Präsenz des 5. Präsidenten der USA (z. B. an Stelle von Madison, der am historischen Geschehen beteiligt war), die in der kunsthistorischen Fachliteratur m. W. nicht diskutiert wird, verdankt sich möglicherweise dem Kontext der Heiligen Allianz, die für die politischen Emigranten, die Europa und Deutschland nach 1815 verlassen hatten, ein besonderes Ärgernis war. Monroe trat bekanntlich im Jahre 1823 mit der sog. Monroe-Doktrin („Amerika den Amerikanern!“) den politischen Ansprüchen jenes Bündnisses auf den transatlantischen Raum energisch entgegen, was für einen politisch und historisch denkenden Maler wie Leutze als ein höchst verdienstvolles Hochhalten der amerikanischen Ideale (vielleicht: im Symbol des Sternenbanners) erscheinen mochte.

6

Die Differenzierung der unterschiedlichen Bezüge der dargestellten Welt zur historischen Realität ist ein unverzichtbarer Schritt bei der Erschließung von illusionistischen Historienbildern als Geschichtsquellen, weil damit die „vergangenheitspolitischen“ (Norbert Frei) Strategien der *ikonisch kodierten bedeutungstragenden Äußerung* des Bildes erhellt werden.⁵⁷ Ebenso wichtig aber erscheint es, ein Basiskonzept von grundlegenden Unterschieden zwischen sprachlich und ikonisch kodierten Äußerungen zu vermitteln, um die Kompetenzen im Umgang mit entsprechenden Geschichtsquellen dadurch zu vertiefen, dass sie mit einem medienreflexiven Elementarverständnis von der speziellen Funktionsweise *visueller* Imaginationsstrategien im Kontext geschichtskultureller Praktiken verbunden werden. Für diesen Zweck sind illusionistische Historienbilder besonders gut geeignet

⁵⁷ Die teilweise sehr unbefriedigenden Ungenauigkeiten bei der Verwendung des Begriffes „Bild“ im geschichtsdidaktischen Diskurs lassen sich zumindest teilweise beheben, wenn man Bilder als „bedeutungstragende Äußerungen“ von Abbildungen unterscheidet und zwischen drei grundlegenden Kodes (Zeichensystemen) differenziert: dem sprachlichen, dem ikonischen und dem auditiven. Als „Bilder“ sind demnach alle bedeutungstragenden Äußerungen zu betrachten, die ikonisch kodiert sind. - Vgl. zu diesem Abschnitt die theoretisch überzeugenden und gerade auch geschichtsdidaktisch instruktiven Ausführungen zum Vergleich von sprachlichem und ikonischem Kode bei Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: Harms, Wolfgang (Hg.) Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988, Stuttgart 1990, S. 368-384.

Im Sinne eines „problemorientierten“ (Uffelmann)⁵⁸ geschichtsdidaktischen Ansatzes könnte man beispielsweise den Lernenden das „Delaware-Bild“ ohne jegliche voraus liegende Zusatzinformation zusammen mit der Frage präsentieren: „Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte?“ Im Ergebnis sollte einerseits erkannt werden, dass das Bild eine Fülle von konkreten Details einer Flussüberquerung präsentiert, die alle sprachlichen Möglichkeiten übersteigt.⁵⁹ Andererseits aber vermag das Bild mit seinen ikonischen Mitteln demjenigen, der nicht über das erforderliche kulturelle Zusatzwissen verfügt, nicht zu „sagen“, um welche Flussüberquerung es sich handelt und ob überhaupt eine bestimmte gemeint ist. Die knappen Worte eines Lexikoneintrages zum Stichwort „Überquerung des Delaware, 25./26.12.1776“ stellen einerseits deutlich mehr Orientierungswissen und andererseits erheblich weniger Informationen zum konkreten „Wie“ der Unternehmung bereit. Die Kälte, den Sturm und die Gefährlichkeit der Eisschollen „sieht“ man nur auf dem Bild.

Dieser Befund hängt damit zusammen, dass das ikonische Zeichensystem (jenseits des Sonderfalls der graphischen Gebrauchszeichen) die Welt erheblich detaillierter abbilden kann als die Sprache, zugleich aber auf den Bereich *visuell wahrnehmbarer* Gegenstände und damit auf die Darstellung von *Konkreta* im Sinne singulärer Größen beschränkt ist. Das ikonische System kann nicht abstrahieren, sondern muss der Washington-Figur ein bestimmtes Aussehen, dem Himmel eine spezielle Farbe, dem Boot eine eindeutige Form geben und entscheiden, ob die Flagge halb, ganz oder gar nicht eingerollt ist, - ganz gleich, was die Quellenlage hergibt.

Indem das illusionistische (Historien-)Bild ausschließlich visuell Wahrnehmbares bzw. singuläre Größen darbietet, leistet es eine ungleich höhere *Referentialisierung* jener (sprachlichen) Begriffe, mit denen wir visuelle Reize semantisieren (z. B. „winterliche Überfahrt“ oder – auf einer anderen Ebene – „Geburt der Nation“),⁶⁰ als sie der detaillierteste Augenzeugenbericht bieten könnte. Lernende erfahren das Referentialisierungspotenzial des ikonischen Codes, wenn sie z. B. rückblickend die Entwicklung ihrer Vorstellungsinhalte reflektieren, nachdem sie

⁵⁸ Vgl. Uffelmann, Uwe: Problemorientierter Geschichtsunterricht. Grundlegung und Konkretion, Villingen-Schwenningen 1990, Uffelmann, Uwe: Neue Beiträge zum Problemorientierten Geschichtsunterricht, Idstein 1999.

⁵⁹ Niemals könnte man mittels einer sprachlichen Beschreibung eine blinde Person anleiten, eine Bildkopie zu erstellen

⁶⁰ Wir weisen den Sinneseindrücken mit Hilfe der Sprache Bedeutung zu.

zuerst eine verbale „Definition“ eines historischen Ereignisses zur Kenntnis genommen und anschließend das zugehörige Historienbild ausgiebig betrachtet haben: Die verbale Definition dürfte vor allem bei fehlendem Kontextwissen anschauungsmäßig sehr blass geblieben sein, wohingegen das Bild zumeist eine lebendigere, konkretere und besser im Gedächtnis zu speichernde Vorstellung vom Geschehen vermitteln konnte. Auf jenem Wege können die Schülerinnen und Schüler auch erkennen, dass illusionistische Historienbilder dem Betrachter im Detail vorgeben, welche Vorstellung er sich von der historischen Szene zu machen habe, sodann dass es gerade die fingierte Konkretion der dargestellten Welt ist, die die Gefühle des Betrachters anspricht (z. B. Eis, der Sturm, ruhiger Gesichtsausdruck des Washington), und schließlich dass jede dieser historien-imaginativen ikonischen Darstellungen bereits aufgrund des gegebenen Detaillierungsgrades nicht so authentisch sein kann, wie sie es zu sein vorgibt.

Da illusionistische Bilder das visuelle Wahrnehmungserlebnis nachahmen wollen, das der Betrachter vom Sehen der außerbildlichen Wirklichkeit kennt, können sie nicht nur spezielle Glaubwürdigkeitseffekte erzielen,⁶¹ sondern auch elementare Funktionszusammenhänge von Sehen, Fühlen und Erinnern für die Rezeption nutzen: Bekanntlich ist der visuelle Wahrnehmungsvorgang eng mit einer erhöhten emotionalen Reaktionsbereitschaft verknüpft, und Gedächtnisinhalte, deren Speicherung von Emotionen begleitet wurde, werden besonders gut behalten.⁶² Auch können illusionistische National-Ikonen darauf „rechnen“, dass die Bildinhalte *zusammen* mit den impliziten Botschaften und erwünschten Gefühlsdispositionen gespeichert werden, so dass bei der Erwähnung von Schlüsselbegriffen, z. B. „Nation in Bedrängnis“, das visuelle Gedächtnis aktiviert und wie selbstverständlich die patriotische Botschaft des Bildes zusammen mit den entsprechenden Gefühlspotenzialen assoziiert wird.⁶³ Damit wären nationale Wahrnehmungsmuster (vgl. oben: Oliver Robertsons „structure“) etabliert, die die

⁶¹ Objekte der Wahrnehmung werden umso eher als „real“ angesehen, als man ihnen ohne Aufwand eine Bedeutung zuordnen kann. Vgl. zu diesem semantischen Wirklichkeitskriterium Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen, 3. A., Frankfurt am Main 1997, S. 322 f.

⁶² Zum Zusammenhang von Erinnerungsvermögen und emotionalen Faktoren vgl. ebd., S. 210 ff. – Zum Thema Emotionen und historisches Lernen vgl. Mütter Bernd/Uffelmann, Uwe: Emotionen und historisches Lernen, 3. A., Frankfurt am Main 1996.

⁶³ Zur Reizung visueller Gehirnareale durch sprachliche Gedächtnisinhalte vgl. Roth, Gehirn (Anm. 59), S. 250 f.

historisch-politischen Orientierungsleistungen geschichtskulturell „trainierter“ Amerikanerinnen und Amerikaner in der gewünschten Weise präformieren.

Neben der Referentialisierungsleistung ikonisch vermittelter Äußerungen zur Historie steht ihr gesteigertes Potenzial als Projektionsfläche für Gedanken und Gefühle des Betrachters. Dies ergibt sich daraus, dass ikonische Zeichensysteme weitaus schwächer kodiert sind als sprachliche und über viele Mittel der semantischen Differenzierung nicht verfügen, die Texte haben. Bilder können z. B. *nicht* rhetorische Mittel differenzierend einsetzen (z. B. Vergleich), Propositionen argumentativ verknüpfen (z. B. „falls“, „vielleicht“, „um zu“), negieren, zwischen Abstraktion, Konkretisierung und Generalisierung wechseln oder über sich selbst sprechen. Wenn solche Operationen bei der interpretierenden Kommunikation den Bildern zugesprochen werden, entstammen sie nicht dem ikonischen Kode selbst, sondern der *sprachlich-begrifflichen* Verarbeitung visueller Wahrnehmungserlebnisse; Bilder müssen grundsätzlich sprachlich semantisiert werden. Dass die vergleichsweise schwache Kodierung der ikonischen Zeichensysteme semantische Vieldeutigkeit bedeutet, können Lernende feststellen, wenn sie z. B. (Historien-) Bild-Deutungen, die sie zunächst ohne kulturelles Wissen allein im Zuge der Bildbetrachtung erarbeitet haben, rückblickend mit den Interpretationen vergleichen, die sie anschließend mit Hilfe von Zusatzinformationen entwickelt haben. Vom allgemeinen Sujet einer Flussüberquerung abgesehen, wird das Sternenbanner nur allzu oft das einzige ikonische Zeichen gewesen sein, dessen Bedeutung sie einigermaßen sicher zuordnen konnten, wohingegen amerikanische Schüler, sofern sie das Bild nicht kennen sollten, höchstwahrscheinlich auch Washington zuverlässig identifizieren würden.⁶⁴ Das Bild bzw. der ikonische Kode ist per se nicht in der Lage, sicher zu stellen, dass jeder Betrachter die Hauptfigur (Washington) identifiziert, weil alle ikonischen „Hilfsmittel“ (z. B. konveniente Attribute) wiederum nur dann wirken, wenn der Betrachter über das entsprechende kulturelle Wissen verfügt. So kennzeichnete Leutze die Washington-Figur mit einer Physiognomie, die auf das damals weithin bekannte Houdon-Bildnis referierte. Wäre heute aber die Kenntnis der Houdon-Büste eine notwendige Voraussetzung für die „Entschlüsselung“ der Physiognomie der Hauptfigur, wären alle Laien auf *sprachliche* Zusatzinformationen angewiesen. Dass gerade Leutzes „Delaware“-Bild eine doppelte Lesart, eine amerikanische und eine amerikanisch-deutsche, aufweist, macht dieses Bild didaktisch sehr wertvoll: Es be-

⁶⁴ Hier zeigt sich die national integrierende Funktion von National-Ikonographien in anderer Hinsicht: Die Mitglieder verschiedener Nationen verfügen über ein unterschiedliches „Bild-Wissen“.

legt die Weite des Projektionsraumes, den der ikonische Kode nur auf Grund seiner relativ großen semantischen Ungerichtetheit eröffnen kann.

Gerade weil dieses Zeichensystem dem sprachlichen im Bezug auf konkrete Anschaulichkeit ebenso so weit überlegen wie es ihm hinsichtlich der semantischen Präzisierung unterlegen ist, kann die „Geschichtsdidaktik“ illusionistischer Historienbilder grundsätzlich nicht den Normen eines „reflektierten Geschichtsbewusstseins“ entsprechen. Zum einen gibt es auf der Ebene visuell wahrnehmbarer, singulärer Größen überhaupt kein „Geschichtsbild“,⁶⁵ zum anderen aber sind die geschichtsbezogenen Bild-Botschaften und besonders auch ihr „vergangenheitspolitisches“ emotionales Wirkungspotenzial genau auf jene Details gegründet, die als „historisch wirklich“ wahrgenommen werden wollen und dies doch nicht sein können. Der entsprechend disponierte Betrachter lässt das geschichtswidrige Konzept der Historienillusion zusammen mit der semantischen Wagneit auf sich wirken; sie erlauben es ihm, seine eigenen Wunschvorstellungen von „Geschichtsstolz“ mit konkretistischen Phantasien von „wirklichen“ Ereignissen einer „wir“-Geschichte zu verknüpfen und auf sich selbst und seine Lebenserfahrung zu beziehen. Der Rezipient weiß aus eigenem Erleben, was Eiseskälte von Wasser und Sturm bedeuten, und identifiziert er sich im Grunde auf dieser historisch nebensächlichen Ebene mit dem Geschehen und der impliziten Bildbotschaft. Zugleich kann er das implizite Wertungskonzept im Sinne von „Vorliegen einer außerordentlichen nationalgeschichtlichen Bedeutung bis heute gegeben“ als eine objektive Qualität von Vergangenen auffassen und ihm denselben Rang des „Tatsächlichen“ und „Faktischen“ zusprechen wie etwa Vorkommnissen in der außersubjektiven und außerbildlichen Wirklichkeit.

Zum Schluss soll auf das genannte Freiligrath-Gedicht hingewiesen werden, weil dieses mit der auditiven eine weitere Variante geschichtsbezogener ästhetischer Suggestion bietet. Hierbei ist nicht nur an die Melodie der Marseillaise zu denken, sondern auch an die für lyrische Texte konstitutive Rhythmisierung und klangliche Überformung der Sprache. Man kann sich durchaus darauf beschränken, mittels eines Bild-Lied/Text-Vergleiches⁶⁶ der Frage der potenziellen „deutschen“ Anregung für Leutzes Werk nachzugehen, wobei auch die Ausblendung der französischen Revolutionstradition in der Geschichtsphilosophie dieser amerikanischen National-Ikone zur Sprache kommen könnte. Hier aber sind Beson-

⁶⁵ Sinnlich wahrnehmbare Geschichtsquellen sind Zeugnisse, nicht die „res gestae“ selbst.

⁶⁶ Man sollte es, wenn man es in den Unterricht einbezieht, nach der Melodie (vor-)singen lassen.

derheiten des auditiven Kodes im Hinblick auf die appellativ-emotionale Vermittlung von Geschichte relevanter. So wirken die geschichtlichen Assoziationen im Medium von Rhythmus und Klang erheblich unmittelbarer auf den Rezipienten als im Bild-Medium, sie geben emotionale Muster vor und fordern über die motorische Aktivierung zum „historischen Handeln“ auf. Bezüglich der Semantisierung ist der auditive Kode semantisch noch ungerichteter als der ikonische; ohne Text würde der gebildete Zeitgenosse nur die Französische Revolution assoziieren. Die Melodie der Marseillaise stellt zwar einen konkreten historischen Bezug her, der gegenwärtige Verpflichtung und zukünftigen Erfolg zugleich signalisiert, doch ist der Spielraum, den das auditive Erlebnis für subjektive Projektionen öffnet, größer, wenngleich strenger suggestiv kontrolliert, als beim Bild und erst recht beim Text.

Ein Bild-Text-Klang/Rhythmus-Vergleich kann am Beispiel der „Amerika“-Projektionen ansatzweise vorführen, wo jeweils die Grenzen der Kodes liegen. Die Melodie würde man allenfalls der Französischen Revolution, ansonsten etwa dem Begriff „gemeinsamer Aufbruch“ zuordnen, den reinen Bildinhalt hingegen einer heroisch-dramatischen Überfahrt; nur der Text kann explizit den Begriff „Amerika“ mit dem Begriff „Zukunft der Menschheit in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ verknüpfen, wobei das Gedicht den Begriff „Amerika“ metaphorisch setzt, während das Bild eine konkrete „wir“-Geschichte (vgl. Washington und Sternenbanner) meint, die allerdings universal-menschheitsgeschichtlich gedeutet wird. Doch die Präsenz der Botschaften von Melodie/Rhythmus und Bild ist ungleich stärker die des Textes, weil sie dem Betrachter bzw. Zuhörer zusammen mit einem konkreten, sinnlichen Wahrnehmungserlebnis geboten wird, das er scheinbar ohne Aufwand deuten kann. Außerdem unterstützt die schwache Kodierung jeweils der ikonischen und auditiven Äußerung den Betrachter bzw. Zuhörer darin, den gebotenen historischen Assoziationsraum mit subjektiven Vorstellungen des Heroischen, Dramatischen, Solidarischen usw. zu füllen und diese als signifikante Merkmale einer subjektiv bedeutsamen „wir“-Geschichte aufzufassen. So erschließt er nicht die amerikanische Geschichte, sondern kreiert „[...] ein geahndet Amerika [...]“ oder „fictions of nationhood“.