

Inhaltsverzeichnis

Susanne Popp & Michael Wobring Einführung in den „europäischen Bildersaal“	4
Herwig Buntz John Trumbull: Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1776	16
Elisabeth Erdmann Jacques-Louis David: Der Ballhauschwur am 20. Juni 1789	28
Herwig Buntz Francisco Goya: Der 3. Mai 1808 in Madrid. Die Erschießung der Aufständischen	40
Markus Bernhardt Jean-Baptiste Isabey: Der Wiener Kongress 1814/1815	50
Alfred Czech Eugène Delacroix: Das Massaker von Chios 1822	62
Bärbel Kuhn Eugène Delacroix: Die Freiheit führt das Volk, 28. Juli 1830	74
Charlotte Bühl-Gramer Anton von Werner: Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs 1871	86
Thorsten Wolff Anton von Werner: Der europäische Kongress zu Berlin 1878	98
Michael Wobring Wladimir A. Serow: Lenin proklamiert die Sowjetmacht 1917	110
Susanne Popp William Orpen: Unterzeichnung des Friedensvertrags im Spiegelsaal von Versailles 1919	122
Charlotte Bühl-Gramer Pablo Picasso: Guernica 1937	136
Michael Wobring Die Konferenz von Jalta: Churchill, Roosevelt und Stalin im Foto vom 9. Februar 1945	148
Michael Wobring Jewgeni Chaldej: Die sowjetische Fahne auf dem Dach des Reichstagsgebäudes in Berlin am 2. Mai 1945	158
Christoph Hamann Klaus Lehnartz: Der Fall der Berliner Mauer 1989	168
Michael Wobring Die Reproduktion historischer Bildvorlagen im Schulgeschichtsbuch: Technische Möglichkeiten, Mängel und Chancen	180
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	188
Danksagung	190
Bildnachweise	190

Einführung in den „europäischen Bildersaal“

Susanne Popp & Michael Wobring

„Europäischer Bildersaal“

Eine Bildzusammenstellung unter diesem Titel weckt beim Lesepublikum vielfältige und hohe Erwartungen. Was für das vorliegende Werk darunter zu verstehen ist, soll daher eingangs erläutert werden. „Europäischer Bildersaal“ – dies meint eine Zusammenstellung von vierzehn Gemälden, Grafiken und Fotografien, die herausragende politische Ereignisse von europäischer, teilweise sogar globaler Bedeutung zum Gegenstand haben. Angeordnet nach der Chronologie der dargestellten Ereignisse, schlagen die ausgewählten Bilddokumente einen thematischen und zeitlichen Bogen, der, ausgehend von der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung im Jahr 1776, bis in die jüngste Zeitgeschichte, zum Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989, reicht.

Die inhaltliche Auseinandersetzung mit den Werken folgt nicht der kunsthistorischen Perspektive, sondern ist dem historischen und geschichtsdidaktischen Interesse an Bildquellen als visuellen Zeugnissen der Vergangenheit verpflichtet. Im Mittelpunkt der Beiträge steht die Erschließung und Nutzung historischer Bilddokumente bei der Auseinandersetzung mit historischen Problemstellungen. Somit kommt der Frage, „in welchem Umfang und auf welche Weise [...] Bilder tatsächlich zuverlässige Zeugnisse der Vergangenheit sein [können]“ (Peter Burke¹), eine zentrale Rolle zu.

Es geht um den historischen Quellenwert der Bilddokumente, der unter Berücksichtigung der bildimmanenten Deutung des dargestellten Geschehens sowie von zeittypischen kulturellen Codes, Darstellungskonventionen und Mentalitäten zu erschließen ist.

„Europäischer Bildersaal“ – dies verweist darüber hinaus auf das hier angewandte Verfahren der Bildauswahl. Es beruht auf vorausliegenden empirischen Studien zur Frage, welche „Bilder“² – im Sinne von visuellen Darstellungen historischer Themen – durchschnittlich am häufigsten in den Geschichtsschulbüchern Europas zu sehen sind.³ Hinter diesem Zugriff stand die Überlegung, dass ein Vergleich der Bildinventare der europäischen Geschichtsbücher wertvolle Hinweise auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei den visuellen Geschichtskulturen der europäischen Staaten liefern kann, weil diese Lehrwerke fast überall in Europa staatlich autorisiert werden. Sie unterliegen einer direkten oder indirekten staatlich-administrativen Kontrolle,⁴ die sich nicht allein auf die pädagogisch-didaktische Gestaltung und Angemessenheit des vermittelten Wissens richtet. Vielmehr soll die Geschichtsdarstellung immer auch tragende Werte von Staat und Gesellschaft repräsentieren und historisch begründen, um ein offiziell autorisiertes historisches Selbstverständnis an die nächste Generation weiterzugeben und die entsprechende Identitätsbildung fördern.

Dabei ist im „Europa der Nationen“ allorts die jeweilige nationale Perspektive leitend, die sich, dies sei hinzugefügt, nicht allein auf die Geschichte des eigenen Landes beschränkt, sondern weitgehend auch die Darstellung anderer Staaten sowie der europäischen und außereuropäischen Geschichte bestimmt.

Das Resultat der Schulbuchstudien war zu Beginn nicht vorhersehbar und mag die Leserinnen und Leser dieses Bandes auf den ersten Blick durchaus erstaunen. Wir entdeckten eine deutlich abgrenzbare „Spitzengruppe“ von rund vierzehn Gemälden, Grafiken und Fotografien, die sehr viel häufiger als alle vergleichbaren Bilddokumente in den Geschichtsbüchern der europäischen Staaten wiedergegeben werden. Manche dieser Werke, wie das Gemälde „La Liberté guidant le peuple“ von Eugène Delacroix, sind dem Leser vertraut, weil sie als herausragende Kunstwerke gelten, außerhalb der Schulbuchkultur große Popularität besitzen oder auch als „Bildikonen eines Jahrhunderts“⁵ herausgestellt werden. Andere Dokumente hingegen sind vielleicht nicht auf Anhieb bekannt, weil sie gegenwärtig keine bemerkenswerte Popularität besitzen, nicht als geweisende Kunstwerke gelten oder im deutschen Kontext eine geringere Rolle spielen. Wieder andere Bilddokumente, die uns geschichtskulturell sehr vertraut sind, die wir mit bestimmten Epochen und Ereignissen in Verbindung bringen und im Zusammenhang einer solchen Darstellung grundsätzlich erwarten würden, sucht man in dem vorliegenden „Bildersaal“ vergeblich. So vermisst man möglicherweise ein typisches Beispiel der Napoleon-,⁶ Hitler-,⁷ Nationalsozialismus- oder Holocaust-Ikonografie, wie die bekannte Fotografie aus dem Stropbericht, die einen kleinen jüdischen Jungen mit erhobenen Händen im Deportationszug zeigt, der das Warschauer Getto verlässt.⁸ Auch hält man vergeblich nach Fotodokumenten Ausschau, die beispielsweise Willy Brandts Kniefall am Denkmal der Helden des Warschauer Gettos 1970⁹ oder Helmut Kohls und

François Mitterands Händedruck als Geste der Versöhnung über den Gräbern in Verdun (1984)¹⁰ zeigen. Ebenso fehlen die wirkmächtigen Bildzeugnisse des Vietnamkrieges, die, von Starfotografen geschaffen, um die Welt gingen,¹¹ wie auch die uns noch immer unmittelbar präsenten Bilder aus dem Umfeld der Anschläge auf das New Yorker World Trade Center am 11. September 2001.¹²

Das Ergebnis der Untersuchung lässt vielmehr geschichtskulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den europäischen Staaten sichtbar werden: Viele der Bilder, die in deutschen Schulbüchern und im kollektiven Bildgedächtnis fest verankert sind, werden in den europäischen Schulbüchern durchschnittlich nicht so häufig wiedergegeben, dass sie in unserer quantitativ errechneten „Spitzengruppe“ aufscheinen würden. Daraus lässt sich jedoch nicht folgern, dass historische Bilddokumente, die in Deutschland sehr populär sind und hier fehlen, außerhalb der deutschen Geschichts- und Schulbuchkultur vollkommen irrelevant wären. Oft treten sie nur nicht häufig genug auf, um statistischen Niederschlag zu finden. Allein dieser Befund verweist auf spezielle Schwerpunkte im deutschen Bildgedächtnis und auf Unterschiede zu den kollektiven Bildgedächtnissen anderer europäischer Staaten.

Wir haben an dieser empirisch begründeten Bildauswahl festgehalten, auch wenn sie manche Erwartungen enttäuschen mag. Denn immerhin steht für die hier zusammengestellten Bilddokumente nachweislich fest, dass man ihnen europaweit eine herausragende Bedeutung für die historische Bildung der jungen Generation zuschreibt. Somit kann diese Auswahl für sich beanspruchen, einen übergreifenden Aspekt europäischer Geschichtskultur abzubilden, der überdies auf der nationalen Ebene, wo die Lehrwerke erstellt werden, noch kaum ins Bewusstsein getreten ist. Die Herausbildung der quantitativen „Spitzengruppe“ erfolgte nicht im „top-down“-Verfahren

einer europäischen Leitlinie, sondern unkoordiniert auf nationaler Ebene. Sie spiegelt Präferenzen von nationalen Schulbuch-Gestaltern wider. Die Lehrkräfte, die die Schulbücher benutzen, wissen hingegen kaum, dass einige der dargebotenen Bilddokumente nicht nur nationale, sondern europäische Verbreitung besitzen.

Sinnvoll erscheint das Festhalten an der empirisch vorgefundenen Bildauswahl zudem aus einem weiteren, allerdings ambivalenten Grund. Die Bilddokumente, die heute in den europäischen Geschichtsbüchern überdurchschnittlich häufig wiedergegeben werden, haben beste Chancen, immer wieder und tendenziell noch häufiger als bisher in den europäischen Lehrwerken abgedruckt zu werden. Denn sie werden aufgrund ihrer Popularität als überaus repräsentativ für eine Epoche oder ein geschichtliches Ereignis angesehen. Für die Annahme eines solchen Trends sprechen nicht nur die medialen „Karrieren“ populärer „Ikonen“ des kollektiven Bildgedächtnisses, sondern auch die Beharrungstendenzen bei der Bildauswahl für Schulbücher.¹³ Auch wenn der hier vorliegende „Bildersaal“ zukünftigen Veränderungen unterliegt, über die man heute nur spekulieren kann, darf man doch damit rechnen, dass der gegebene Kernbestand, der sich auf einer sehr breiten europäischen Basis etabliert hat, noch für längere Zeit relevant bleiben wird.

Die europaweite Konvergenz, die in der „Spitzengruppe“ sichtbar wird, kann jedoch zugleich eine Gefahr für die Vielfalt der visuellen Geschichtskulturen in den nationalen Lehrwerken darstellen. Wenn aus den Schulbüchern zunehmend visuelle Zeugnisse verdrängt werden, die, aus welchen Gründen auch immer, keine europäische „Bildkarriere“ vorweisen können, aber möglicherweise die nationalen Geschichtserfahrungen besser als eine der hier verhandelten europäischen „Ikonen“ repräsentieren, dann bedeutet dies einen Verlust für den Dialog der Geschichtskulturen in Europa, der von den

unterschiedlichen Geschichtserfahrungen ausgehend nach wechselseitigem Verständnis strebt.¹⁴ Hierin liegt eine Herausforderung nicht nur für die Auseinandersetzung mit den Stärken und Schwächen dieses „europäischen Bildersaals“, sondern auch für die Beschäftigung mit den nationalen Bildinventaren im Umfeld der Gruppe der europäischen „Spitzenreiter“. Dies kann jedoch in diesem Band nur angedeutet und noch nicht wirklich geleistet werden.

Ausgespart bleiben ferner Rezeptionsaspekte. Wir haben noch nicht untersuchen können, wie Lehrkräfte vor Ort mit den hier erörterten Bildern im Geschichtsunterricht umgehen oder wie diese von den Schülerinnen und Schülern wahrgenommen, gedeutet und erinnert werden. Die hier versammelten Beiträge gehen jedoch grundsätzlich davon aus, dass visuelle Zeugnisse kein „objektives Abbild“ des dargestellten historischen Geschehens, sondern „gedeutete Geschichte“ darstellen, die mit vielfältigen bildsprachlichen Mitteln, insbesondere der Auswahl, Inszenierung und Perspektivierung, ästhetisch erzeugt wird. Davon sind Fotografien keineswegs ausgenommen. Auch wenn sie einen anderen Wirklichkeitsbezug aufweisen als die Malerei, dürfen sie doch nicht als objektive Wiedergabe einer vergangenen Wirklichkeit missverstanden werden.¹⁵

Bilder übermitteln nicht selten historisch-politische Botschaften, deren emotionale Wirkkraft durch die ästhetische Gestaltung gesteigert wird. Sie erzeugen „innere“ Vorstellungsbilder, die einen – oftmals unbewussten – mentalen „Deutungsrahmen“ für historische Vorstellungen schaffen, der die Wahrnehmung und Deutung von Geschichte und Gegenwart prägt. Auf diese Weise können Bilder „Geschichte machen“: „[Bilder] sind nicht nur Reflexe der Realität, sondern können ihrerseits historische Prozesse beeinflussen, indem sie Meinungen bilden, Ängste schüren oder gezielte Gegenbilder zur herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeit bieten“¹⁶, so Heike Talken-

berger. Das Wirkpotential visueller Darstellungen beruht nicht zuletzt darauf, dass sie generell Aufmerksamkeit und Interesse auf sich ziehen, Emotionen wecken, sich gut einprägen und – zumindest als oberflächlicher Eindruck – recht gut erinnert werden. Dies ist gedächtnis- und lernpsychologisch gut belegt. Auf einen Schlüsselfaktor weist zudem der Psychologe und Kulturwissenschaftler Harald Welzer hin: „[...] es gibt zwar Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder.“¹⁷

Die unauflösbare Gebundenheit von Geschichtswahrnehmung und -interpretation an visuelle Vorstellungsbilder verlangt nach einer Analyse und Interpretation vor allem der geschichtskulturell einflussreichen Bilddokumente, um deren Quellenwert zu ermitteln und bewusst zu machen. Dies gilt besonders für unseren „Europäischen Bildersaal“. Denn niemals zuvor, das zeigt der europäische Vergleich, gab es einen vergleichbaren Bestand an gemeinsamen „Geschichtsbildern“, dem die Schülerinnen und Schüler überall in Europa in ihren Geschichtsbüchern begegnen konnten. Daher konzentrieren sich die Beiträge des vorliegenden Bandes auf die Erschließung des historischen Quellenwertes der ausgewählten Bilddokumente. Auch wenn selbstverständlich ein Bild, das als Quelle betrachtet wird, seinen eigenen ästhetischen Regeln folgt, muss in historischer und geschichtsdidaktischer Perspektive doch beispielsweise geklärt werden, welche Aspekte des dargestellten Vorgangs aufgegriffen, ausgespart oder hinzuerfüllt wurden, was der Bildurheber über das historische Ereignis wusste und wie er dazu stand, ob er im Auftrag arbeitete und welche Sichtweise des Geschehens er mit welcher Botschaft präsentierte.

Viele der vierzehn Bilddokumente sind bisher nicht oder nicht ausreichend als Bildquellen für die Erfordernisse der historischen Bildung erschlossen worden. Die notwendigen Quellen und Informationen mussten mit großem Aufwand zu-

sammengetragen werden. Wo hingegen Bilder ein ausgeprägtes kunsthistorisches Interesse gefunden haben, galt es, die Dimension der Werke als historische Quellen herauszustellen. Dass es gerade im Bereich der historischen Bildung beachtliche Defizite bei den elementaren Kenntnissen über diese „Referenzbilder“ gibt, belegen nicht zuletzt die europäischen Schulbücher selbst, indem sie diese Bilder zwar überdurchschnittlich häufig abdrucken, aber kaum Hilfestellung zur sachgerechten Erschließung der visuellen Zeugnisse als Bildquellen leisten.

Indem wir die für die Erschließung der vorliegenden Bilddokumente notwendigen Informationsgrundlagen bereitstellen, wollen wir zugleich die Voraussetzung für eine zukünftige Nutzung des europäischen Potentials dieses „Bildersaals“ schaffen, die in internationaler Kooperation zu leisten ist. Denn auch wenn dieselben Bilder in den unterschiedlichen nationalen Schulbuch-Narrativen auftreten, so bedeuten sie keineswegs dasselbe. Sie müssen im jeweiligen Kontext gesehen werden. Auch haben diese Bilder aufgrund ihrer europaweiten Verbreitung eine mehrschichtige geschichtskulturelle Bedeutung erlangt, in der sich nationale und europäische Perspektiven verschränken. Diese gilt es wechselseitig zu entschlüsseln. Von ein und demselben „Referenzbild“ ausgehend, können im internationalen Dialog sowohl die gemeinsam geteilten als auch die unterschiedlichen oder gar trennenden Geschichtserfahrungen im „Europa der Nationen“ in den Blick genommen werden. Damit eröffnen sich wertvolle und wichtige Einblicke sowohl in die europäische Dimension der nationalen Geschichte als auch in die nationale Ebene der europäischen Geschichte und schließlich auch in transnationale Zusammenhänge, die jenseits des nationalen Fokus sichtbar werden.

Schließlich soll die Aufmerksamkeit auch für jene Einflussgrößen geschärft werden, die auf die Auswahl der Bilder und

somit auf den Zustand und potentiellen Wandel des vorliegenden Bildbestandes einwirken. Gewinnbringend kann hierbei, dies verdeutlichen mehrere Beiträge, ein Vergleich des Hauptbildes mit anderen Bilddokumenten sein, die sich thematisch auf denselben historischen Sachverhalt beziehen, aber keine vergleichbare „Schulbuch“- oder Medienkarriere vorzuweisen haben. Dass das eine und nicht das andere Bilddokument präferiert wird, hängt, so können wir jetzt bereits feststellen, keineswegs so eindeutig vom historischen Quellenwert ab, wie man dies vielleicht aus historischer und geschichtsdidaktischer Sicht erwarten würde. Vielmehr ist der Einfluss heutiger Standpunkte, seien dies aktuelle Geschichtsinteressen und -vorstellungen oder auch bestimmte ästhetische Vorlieben, deutlich erkennbar. Diese gegenwartsbestimmten Auswahlkriterien, so scheint es, haben nicht selten Vorrang vor dem eigentlichen „historischen Dokumentensinn“¹⁸ eines visuellen Zeugnisses.

Das Verfahren der Historischen Bildkunde und die „Visual History“

Der Zugriff der vorliegenden Studien auf die einzelnen Bilddokumente erfolgt, wie bereits angedeutet, aus dem historisch-geschichtsdidaktischen Blickwinkel, der die visuellen Zeugnisse als Quellen für den historischen Erkenntnisgewinn begreift. Dabei orientieren sich die Autorinnen und Autoren der hier versammelten Beiträge an Konzepten, Verfahren und Standards, die in der Didaktik der Geschichte etabliert sind. Diese lehnen sich stark an die von Rainer Wohlfeil geprägte „Historische Bildkunde“¹⁹ an. Dass die einzelnen Beiträge dieser Ausrichtung folgen, bedeutet jedoch keine grundsätzliche Absage an die „Visual History“, die der Zeithistoriker Gerhard Paul als Summe all jener „Versuche“ versteht, „[...] die unterschiedlichen Bildgattungen als Quellen und eigenständige Gegenstände in die historiografische Forschung einzubeziehen, Bilder sowohl als Abbildungen als auch als Bildakte zu

behandeln, die Visualität von Geschichte wie die Historizität des Visuellen zu thematisieren und zu präsentieren, [...].²⁰ Denn zum einen betrachtet die Didaktik der Geschichte aufgrund ihrer Beschäftigung mit Zustand und Wandel von Geschichtsbewusstsein und Geschichtskultur Bilddokumente seit langem auch als Medium des kollektiven Gedächtnisses und als Instrument von Geschichtspolitik und Identitätsbildung.²¹ Zum anderen ist die Nähe der Einzelbeiträge zur „Historischen Bildkunde“ der bereits angedeuteten Überlegung geschuldet: Die hier versammelten Bilder haben eine starke Verbreitung in den europäischen Geschichtsschulbüchern der letzten Jahrzehnte gefunden, in denen eine umfängliche Bebilderung zum Standard wurde; sie sind darüber hinaus, selbst wenn wir noch keine konkreten Daten vorlegen können, auch in den Bildinventaren populärer Geschichtsdarstellungen, wie z.B. in Bildbänden oder Populärmagazinen, überdurchschnittlich häufig präsent. Damit auf breiter Basis eine sachgerechte Auseinandersetzung mit diesen einflussreichen Bilddokumenten stattfinden kann, bedarf es zunächst einer Erschließung in einer kompakten, leicht zugänglichen und überdies für den Unterricht anwendungsfreundlichen Form, die sich am besten an die vertrauten Ansätze und somit an die „Historische Bildkunde“ anschließt.

Das Bild als visuelles Zeugnis der Vergangenheit zu betrachten, dies bedeutet in Anlehnung an Peter Burke, den geschichtlichen Quellenwert im Wesentlichen in drei Hauptrichtungen zu ergründen. Man fragt zum einen in sozialgeschichtlich-realkundlicher Absicht nach visuell übermittelten Spuren vergangener Realität, man dekonstruiert zum anderen unter Berücksichtigung der relevanten Kontexte den „Standpunkt“ der Darstellung, der sich beispielsweise in der Auswahl und bildsprachlichen Inszenierung des Dargestellten niederschlägt, und schließlich rekonstruiert man übergreifende zeitgenössische mentalitäts-, identitäts- und kulturgeschichtliche Zu-

sammenhänge, die im visuellen Zeugnis zum Ausdruck kommen.²² Indem Peter Burke die gesellschaftliche Funktion des Bildes, das soziale Beziehungsgeflecht der Bildproduzenten und Auftraggeber oder Abnehmer, die Produktions- und Distributionsbedingungen sowie die Rezeption in einem konkreten historischen Kommunikationszusammenhang einbezieht, deckt sich seine Herangehensweise mehr oder weniger mit den fünf Untersuchungsmethoden der Historiker im Umgang mit Bildquellen, die Heike Talkenberger herausgestellt hat: 1. Realienkunde, 2. Ikonographie/Ikonologie, 3. Funktionsanalyse, 4. semiotischer Ansatz, 5. rezeptionsästhetischer Ansatz.²³ Diese methodischen Zugänge haben gemeinsam, dass sie die Bilddokumente primär als Bildquellen im traditionellen Sinne und weniger als Teil der visuellen Dimension der Geschichte betrachten, die für die „Visual History“ ein eigenständiges Forschungsgebiet darstellt.²⁴

Da es dem Anliegen des Bandes am besten entsprach, Einzelbilder in den Mittelpunkt der Beiträge zu stellen, war zugleich die Nähe zum ikonografisch-ikonologischen Verfahren gegeben, das aus der Kunstgeschichte stammt. Es wurde von Aby Warburg (1866-1929) und vor allem Erwin Panofsky (1892-1968) in den 1920er und 1930er Jahren entwickelt und von Rainer Wohlfeil unter dem Namen „Historische Bildkunde“²⁵ für die Bedürfnisse der historischen Forschung aufbereitet, später von Heike Talkenberger erweitert und von der Didaktik der Geschichte für ihre Problemstellungen adaptiert.

Rainer Wohlfeil arbeitete, an Erwin Panofsky anknüpfend, ein dreistufiges Verfahren der Bildanalyse und -interpretation aus: Am Anfang steht die so genannte „vor-ikonografische Beschreibung“,²⁶ die die wahrnehmbaren Bildgegenstände, den Bildaufbau, die Beziehungen der Elemente zueinander, Stimmungen und andere Phänomene so weit benennt, wie dies ohne Kenntnis der kulturellen „Bedeutung“ als möglich erscheint. Da-

mit ist für den späteren Betrachter die Herausforderung verbunden, sich seiner zeitgenössischen Sehgewohnheiten und Bedeutungszuweisungen bewusst zu werden, damit diese nicht unkontrolliert in die Deutung des historischen Dokuments einfließen. Um ein an Panofsky angelehntes Beispiel zu geben: Auf der ersten Stufe beschreibt man „nur“ einen Säugling in einer Futterkrippe. Der Weg zu der begründeten Aussage, dass die dargestellte Szene von der Geburt des christlichen Messias in einem Stall zu Bethlehem handelt, bleibt der zweiten Stufe vorbehalten. Diese umfasst die „ikonografisch-historische Analyse“, die wiederum in drei Teilschritten unterteilt ist. Dies sind: die „ikonografische Analyse“ zur Ermittlung allegorischer, symbolischer oder anderer „Bedeutungen“ des Dargestellten, ferner die „Interpretation im engeren Sinn“, die die Bildaussage und -botschaft im Ganzen zu verstehen sucht, und schließlich die „Ermittlung der historisch-gesellschaftlichen Einbindung des Bildes“. Hier werden die Entstehungsumstände, die gesellschaftlichen Strukturen und Mentalitäten, in die Bildurheber und Auftraggeber eingebunden waren, die Funktion des Bildes als Kommunikationsmittel, der wirkungsgeschichtliche Kontext und andere Faktoren einbezogen. Auf der dritten und letzten Stufe erfolgt die „Erschließung des historischen Dokumentsinns“. Jetzt steht nicht mehr die „Bedeutung“ des Bildes im Vordergrund, sondern der Ertrag der Bildquellenarbeit für die Klärung der vorausliegenden historischen Fragen. „In diesem letzten Arbeitsschritt“, so Rainer Wohlfeil, „nutzt der Historiker die historische Distanz zum Untersuchungsgegenstand und strebt an, durch einen Wechsel der Perspektive [...] Fragen [...] zu lösen [...], die sich aus seinem leitenden Erkenntnisinteresse auf der Grundlage des heutigen historischen, den Zeitgenossen einer vergangenen historischen Wirklichkeit verschlossenen Wissens ergeben.“²⁷

Die Beiträge dieses Bandes orientieren sich im Allgemeinen an diesem Konzept

des ikonografisch-ikonologischen Verfahrens. Eine Nähe zur Historischen Bildkunde zeigt der vorliegende Band auch darin, dass er, wie Arthur E. Imhofs Werk „Im Bildersaal der Geschichte“²⁸, Einzelbilder in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung stellt. Die konventionell anmutende Bildzusammenstellung hingegen, die primär Historienbilder und Fotografien umfasst, beruht allein auf den Ergebnissen unserer Untersuchung und stellt somit einen Befund sui generis dar: Der vorgefundene „europäische Bildersaal“ belegt einmal mehr, dass Bilder im „Augenzeugenmodus“ sehr gute Chancen auf eine herausgehobene Rolle im geschichtskulturellen Bildgedächtnis haben. Dieser gibt vor, dem Betrachter zu zeigen, „wie es wirklich war“, indem Teilelemente, wie beispielsweise Porträts, Realien oder Räumlichkeiten, sehr „wirklichkeitsgetreu“ gestaltet werden, was jedoch keineswegs bedeutet, dass die suggerierte Authentizität tatsächlich gegeben wäre. Vielmehr dient der illusionistische Inszenierungsstil zumeist dazu, die Überzeugungskraft der Darstellung als historisches Argument zu stärken. Die dominante Rolle des „Augenzeugenmodus“ verbindet unseren „Bildersaal“ eng mit den populären Geschichtskulturen, wo entsprechende Bildwerke häufig als Ersatz für nicht vorhandene oder als weniger aussagekräftig empfundene Fotografien verwendet werden.

Das Gesamtvorhaben aber steht durchaus den Fragestellungen der „Visual History“ nahe. Die diesem Band zugrundeliegende Untersuchung der aktuellen europäischen Schulbücher, die zweifellos einen bedeutenden Sektor der „public memory“ repräsentieren, geht von der Prägekraft visualisierter Geschichte für das individuelle und kollektive Geschichtsbewusstsein aus, versteht Bilder als „Bildakte“ (Bredenkamp), d.h. als „Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen und Handlungen“²⁹, und betrachtet sowohl visuelle Geschichtsdarstellungen als auch bildliche Vorstellungen von Geschichte als Forschungsgegenstand für die Rekonstruktion von

Geschichtskultur und Geschichtspolitik in Vergangenheit und Gegenwart. Zudem weist die hier zu leistende Sachklärung auf Ziele hin, die im Zusammenhang der „Visual History“ verortet sind: Denn die bildkritische Erschließung der visuellen Zeugnisse will dazu beitragen, dass man die Bildinventare der Schulbücher mehr als bisher als visuelle „Geschichts- und Mythomotoren“ (Paul)³⁰ beachtet und darüber hinaus nicht nur in der Forschung, sondern auch in der Geschichtsvermittlung häufiger auf der Metaebene die Frage stellt, warum in den Lehrwerken bestimmte Bilddokumente häufiger als andere zu sehen sind.

Die Struktur der Beiträge

Für unser Vorhaben schien es zweckmäßig, die Einzelbeiträge nach einer vorgegebenen Struktur erstellen zu lassen. Ohne den Autorinnen und Autoren hierdurch zu enge Schranken zu setzen, ermöglicht diese Struktur verschiedene, insbesondere vergleichende Zugriffe auf die Einzelbilder. Die Aufbereitung ist durch den geschichtsdidaktischen Fokus auf eine allgemein interessierte Leserschaft und darüber hinaus auf die praktische Verwendung der Bilddokumente im Zusammenhang historischer Forschung oder Geschichtsvermittlung in Schule und Hochschule gerichtet. Der stringente Aufbau der Beiträge soll interdisziplinäre und international vergleichende Zugriffe erleichtern.

Einer Kurzzusammenfassung, die jedem Beitrag vorangestellt ist, folgt eine nähere Kennzeichnung des jeweils behandelten Werkes. Die anschließende Auseinandersetzung mit der Biographie des Bildurhebers konzentriert sich auf dessen Verhältnis zum dargestellten Ereignis und auf die Bildentstehung. In einem weiteren Schritt wird das im Bild thematisierte Ereignis in einen engeren und weiteren historischen Kontext eingebettet. Zur chronologischen Orientierung dient ein knapper tabellarischer Überblick über ereignisgeschichtlich relevante Daten.

Die historische Interpretation gründet jeweils auf einer Beschreibung und Analyse der visuellen Darstellung und wird von drei stilisierten Skizzen begleitet. Während in der ersten Skizze die dargestellten Figuren und Bildelemente erklärt werden, erläutert die zweite Skizze den Aufbau und die Komposition des Werkes. Eine dritte enthält keine Vermerke und soll dem Nutzer für eigene Zwecke der Erarbeitung oder Vermittlung des Werkes dienen. Das Hauptbild des Beitrags wird durch eine kleine Auswahl an Zusatzbildern ergänzt, die in unmittelbarer Verbindung zur Entstehung und Verbreitung des Hauptbildes stehen. In vielen Fällen handelt es sich um Vorstudien oder andere Fassungen des vorgestellten Hauptwerkes.

Wiederholt werden weitere Bilddokumente einbezogen, die dasselbe Ereignis darstellen. Der Vergleich konturiert nicht nur die Charakteristika des Hauptbildes in Bezug auf Auswahl, Perspektive und Inszenierung, sondern stößt auch Fragen nach Faktoren an, die für die erfolgreiche mediale „Bildkarriere“ des Hauptbildes in Anschlag zu bringen sind. Eine begrenzte Auswahl an weiteren Nebenbildern gibt Hinweise auf den Weg des jeweiligen Hauptbildes zur geschichtskulturellen Präsenz in unterschiedlichsten Medienformaten und Verwendungszwecken und knüpft damit an Fragestellungen der „Visual History“ an. Ergänzend wurde jeweils eine Auswahl an Textquellen in die Beiträge aufgenommen. Diese Dokumente beziehen sich sowohl auf das in den Bildwerken dargestellte Ereignis als auch auf die Bildentstehung selbst. In einigen Fällen eröffnet sich die Möglichkeit des direkten Vergleichs zwischen den versprachlichten Erinnerungen des Künstlers als Augenzeuge und der von ihm vorgenommenen Bildinszenierung des dargestellten Geschehens.

Einen Schwerpunkt der Bearbeitung bildet die Frage nach dem Quellenwert des Bilddokuments, bezogen auf das dargestellte Ereignis, die Realienkunde und den sozialgeschichtlichen Kontext. Da-

mit verknüpft sind rezeptionsgeschichtliche Überlegungen zur Entwicklung der geschichtskulturellen Präsenz, die das jeweilige Werk im öffentlichen Bewusstsein gewonnen hat. Die Sinn- und Deutungshorizonte in vergangenen und gegenwärtigen Perspektiven, die Reaktionen der Zeitgenossen und heutige Verstehensmöglichkeiten stehen dabei im Mittelpunkt des Interesses. Die Literaturhinweise am Ende des jeweiligen Beitrags beschränken sich auf einschlägige und leicht zugängliche Darstellungen zum jeweiligen Werk.

Ein abschließender Beitrag behandelt einen übergreifenden Aspekt, der bei der geschichtsdidaktischen Auseinandersetzung mit visuellen Zeugnissen der Vergangenheit noch wenig beachtet wird. Er thematisiert Erfordernisse für die Bildquellenarbeit, die sich aus den historisch bei der Bildentstehung, -reproduktion und -distribution verfügbaren technischen Verfahren ergeben. Uns war der Weg der betrachteten Werke zur heutigen geschichtskulturellen Präsenz wichtig. Dieser aber steht immer im Zusammenhang mit den medientechnischen Möglichkeiten der Reproduktion und Distribution der Bilder, besonders auch im Hinblick auf den Wandel der Bildausstattungen der Schulbücher in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart.³¹

Hinweise zur Orientierung im „europäischen Bildersaal“

Die folgenden Ausführungen betrachten die hier versammelten Bilddokumente des „europäischen Bildersaals“ in der Zusammenschau und wollen damit die Leserinnen und Leser anregen, Querverbindungen zwischen den einzelnen hier dargestellten Werken zu ziehen.

Zunächst sollen der Weg zur Bildauswahl knapp skizziert und die einzelnen Bilder genannt werden. Am Beginn der Studie, die die Bildinventare aktueller Geschichtsbuch-Reihen von 27 EU-Mitgliedstaaten und weiteren Europarat-Mitgliedsstaaten³² über alle jeweils dargestellten Geschichtsepochen hinweg

untersuchte, stand die Frage, welche Bildausstattungen in den Lehrwerken jener Staaten vorzufinden seien, die früher dem sowjetischen Machtbereich angehörten. Es war zu erwarten, dass sich im Zuge der Erstellung moderner Schulbücher auch grundlegend neue Bildinventare etablieren würden. Das Erfordernis einer umfassenden Neuorientierung war nicht allein ideologischen Gründen, sondern auch dem Umstand geschuldet, dass die Geschichtsbücher der sowjetischen Ära zumeist nur sehr spärlich illustriert waren. Da es für die Einschätzung der beobachteten Entwicklung eines angemessenen Vergleichsrahmens bedurfte, wurde die Untersuchung im beschriebenen Umfang durchgeführt. Wie bereits dargestellt, zeichnete sich dabei überraschenderweise ein Trend ab, der bis heute anhält: Eine Gruppe von rund 15 Bilddokumenten, sämtlich aus dem Gebiet der neueren Geschichte, wird in den nationalen Geschichtsbüchern Europas durchschnittlich weit häufiger als alle anderen Bilddokumente wiedergegeben.³³ Da diese Bilddokumente fast ausnahmslos eine didaktische Herausforderung darstellen, darf man folgern, dass nicht gerade der für die Lernenden leichte Zugang für die Auswahl durch die Schulbuchgestalter leitend war. Es ist vielmehr anzunehmen, dass diesen Bildern europaweit eine herausragende historische Repräsentations- und Symbolkraft zugeschrieben wird.

Es handelt sich um folgende Werke, die in der chronologischen Abfolge der dargestellten Ereignisse aufgeführt werden:³⁴

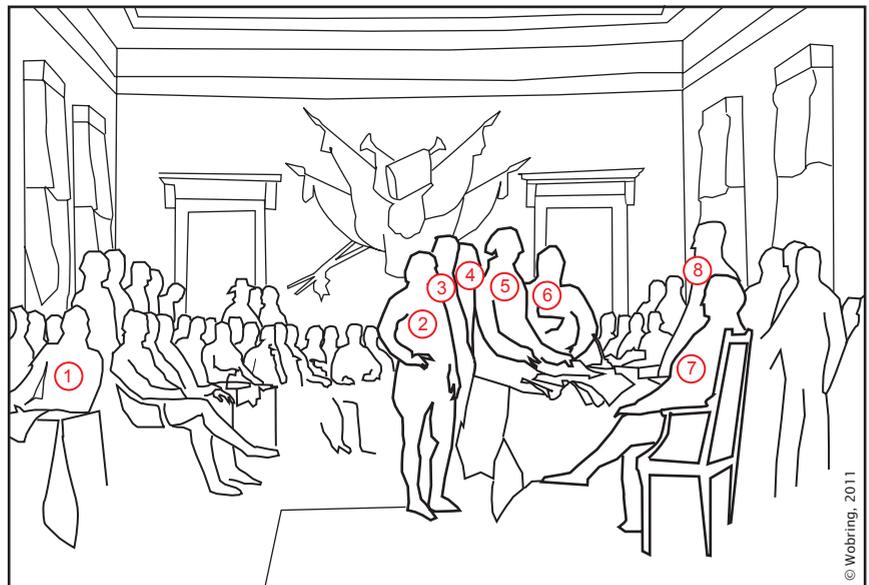
- „Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1776“ von John Trumbull (1756-1843); (vgl. den Beitrag von Herwig Buntz)
- „Der Ballhauschwur“ [20. Juni 1789] von Jacques-Louis David (1748-1825);³⁵ (vgl. den Beitrag von Elisabeth Erdmann)
- „Der 3. Mai 1808 in Madrid: Die Erschießung der Aufständischen auf der *Montana del Principe Pio*“ von Francisco Goya (1746-1828); (vgl. den Beitrag von Herwig Buntz)

- „Eine Arbeitssitzung des Wiener Kongresses“ [1815] von Jean-Baptiste Isabey (1767-1855; Vorlage) und Jean Godefroy (1771-1839; Kupferstecher); (vgl. den Beitrag von Markus Bernhardt)
- „Die Massaker von Chios“ [1822] von Eugène Delacroix (1798-1863);³⁶ (vgl. den Beitrag von Alfred Czech)
- „Die Freiheit führt das Volk“ [28. Juli 1830] von Eugène Delacroix (1798-1863); (vgl. den Beitrag von Bärbel Kuhn)
- „Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches im Spiegelsaal des Schlosses von Versailles“ [18. Januar 1871] von Anton von Werner (1843-1915) [„Friedrichsruher Fassung“]; (vgl. den Beitrag von Charlotte Bühl-Gramer)
- „Der europäische Kongress zu Berlin“ [Schlussitzung des Berliner Kongresses am 13. Juli 1878] von Anton von Werner (1843-1915); (vgl. den Beitrag von Torsten Wolff)
- „Lenin proklamiert die Sowjetmacht“ [25. Oktober (7. November) 1917] von Wladimir A. Serow (1910-1968);³⁷ (vgl. den Beitrag von Michael Wobring)
- „Unterzeichnung des Versailler Vertrages“ [28. Juni 1919] von William Orpen (1878-1931);³⁸ (vgl. den Beitrag von Susanne Popp)
- „Guernica“ [Bombardierung der Stadt Guernika am 26. April 1937] von Pablo Picasso (1881-1973); (vgl. den Beitrag von Charlotte Bühl-Gramer)
- „Konferenz von Jalta“, 9. Februar 1945 [Fotografie], Fotograf des US-Army Signal Corps; (vgl. den Beitrag von Michael Wobring)
- „Hissen der sowjetischen Fahne auf dem Berliner Reichstagsgebäude am 2. Mai 1945“ [Fotografie] von Jewgeni Chaldej (1917-1997); (vgl. den Beitrag von Michael Wobring)
- „Der Fall der Berliner Mauer“ [9./10. November 1989] [Fotografie] in Varianten verschiedener Fotografen³⁹ (vgl. den Beitrag von Christoph Hamann).

John Trumbull: Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1776

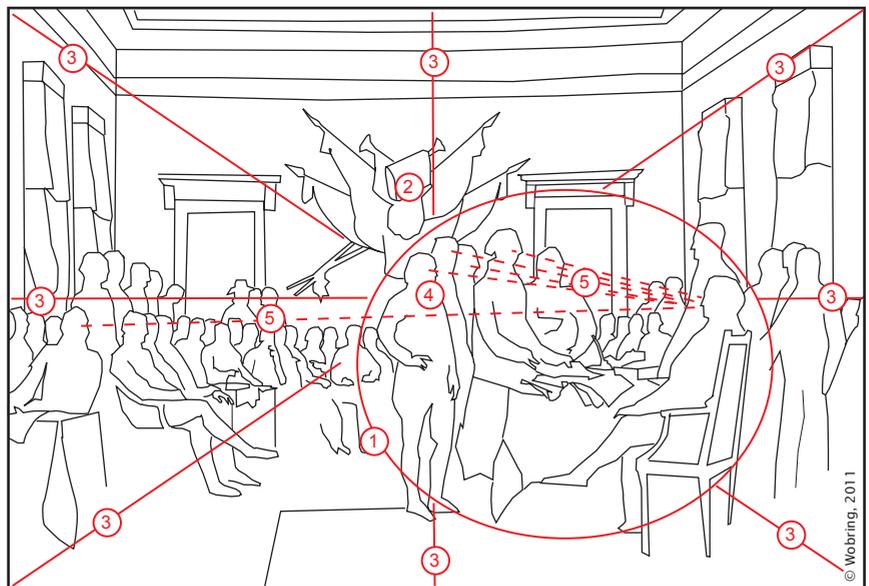
Herwig Buntz

Die welthistorische Bedeutung der Erklärung der Unabhängigkeit („Declaration of Independence“) am 4. Juli 1776 ergibt sich nicht allein aus dem bahnbrechenden Prozess der Loslösung der 13 Kolonien vom weltumspannenden britischen Kolonialreich und der „Geburtsstunde“ der amerikanischen Nation, sondern vor allem auch aus dem Kontext der beiden großen demokratischen Revolutionen des 18. Jahrhunderts, die sich aus dem Geist der Aufklärung legitimierten und die natürliche Gleichheit der Menschen („all men are created equal“), die unabänderlichen Menschenrechte sowie Demokratie, Volkssouveränität, republikanische Staatsform und Recht auf Widerstand proklamierten. Deshalb zählt John Trumbulls Historienbild, das jedoch nicht die Entschließung selbst zeigt, sondern darstellt, wie der „Ausschuss der Fünf“ am 28. Juni 1776 seinen Entwurf dem Kontinentalkongress übergab, zu den Gemälden, die in den Geschichtsbüchern weltweit am häufigsten wiedergegeben werden. Von den drei Bild-Fassungen ist die zweite Version die bekannteste; sie befindet sich seit 1826 in der Rotunde, dem zentralen Gebäudeteil des Kapitols in Washington.



Skizze 1

- | | |
|------------------------|---------------------|
| 1 Benjamin Harrison | 5 Thomas Jefferson |
| 2 John Adams | 6 Benjamin Franklin |
| 3 Roger Sherman | 7 John Hancock |
| 4 Robert R. Livingston | 8 Charles Thomson |



Skizze 2

- | |
|-----------------------------------|
| 1 Hauptgruppe |
| 2 Kriegstrophäen |
| 3 Zentralperspektive |
| 4 Fluchtpunkt |
| 5 Blickrichtungen der Hauptgruppe |



John Trumbull
Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1776 (Kapitolfassung)
1826, Öl auf Leinwand, ca. 480 x 360cm
Washington D.C., Rotunde im Kapitol
Foto: akg / North Wind Picture Archives (7US-N1-EVRV2A-00020).



Werk und Urheber im Überblick

John Trumbull (1756-1843) entstammte einer wohlhabenden und angesehenen Juristenfamilie aus Lebanon, Connecticut. Der Vater, Jonathan Trumbull (1710-1785), war zeitweilig Gouverneur des Staates und, wie sein Sohn, ein begeisterter Verfechter der amerikanischen Unabhängigkeit. John nahm als Soldat und zuletzt, im Rang eines Colonel, als persönlicher Adjutant von George Washington (1732-1799; 1. Präsident der USA von 1789 bis 1797) am Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg teil, war jedoch kein Augenzeuge der Vorgänge in Philadelphia im Jahr 1776. Auch plante er damals noch nicht, diese Ereignisse im Bild zu gestalten. Die Anregung hierzu erfolgte erst zehn Jahre später durch den persönlichen Referenten von George Washington, Thomas Jefferson (1743-1826; 3. Präsident der USA von 1801 bis 1809), der 1786 als amerikanischer Gesandter in Paris weilte und den geschätzten John

Trumbull in sein Haus einlud. Bei dieser Gelegenheit skizzierte Jefferson aus der Erinnerung den Grundriss jenes Raumes im State House in Philadelphia, in dem die dargestellte Sitzung stattgefunden hatte. Kurz darauf begann Trumbull mit einem Entwurf für eine erste Bildfassung (Öl auf Leinwand, 79,1 x 53,7cm), die ihn sodann mehr als 30 Jahre beschäftigen sollte. Was die Gesichter der 48 beteiligten Personen anbelangt, so ergänzte sie der Maler schrittweise über die Jahre hinweg, wenn er die noch lebenden Teilnehmer porträtierte oder sich Konterfeis oder Beschreibungen der bereits verstorbenen verschafft hatte. Heute befindet sich das fast ein halbes Jahrhundert nach dem dargestellten Ereignis vollendete Werk in der Trumbull Collection der Yale University Art Gallery in New Haven.

John Trumbull hatte sich 1780 gegen den Willen seines Vaters für die Künstlerlaufbahn entschieden und zum Stu-

dium der europäischen Kunst nach England begeben, um bei den international renommierten Malern Benjamin West (1738-1820) und John S. Copley (1738-1815) zu studieren, die beide einen amerikanischen Hintergrund hatten. Aufgrund der damals in England höchst angespannten antirevolutionären Stimmung wurde er im Zuge diplomatischer Verwicklungen acht Monate lang in London in Haft gehalten, bevor er des Landes verwiesen wurde und nach Connecticut zurückkehrte.¹

Die zweite Englandreise (1784-1789) war hingegen weitaus erfolgreicher. Trumbull konnte seine Studien fortsetzen, reiste durch Frankreich, Deutschland und Flandern und begann unter Anleitung von West und Copley mit der künstlerischen Behandlung von antiken Themen, die ihn von Jugend an fasziniert hatten: „Der Charakter des Brutus, des Paulus Emilius, der Scipionen war lebendig in meiner Erinnerung, und ich hatte



Trumbull, John
Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung
am 4. Juli 1776
1786-1820, Öl auf Leinwand, 79,1 x 53,7cm
Florence, Atheneum Museum of Art
Foto: akg-images (9US-1776-7-4-A1-1).

ihren begeisterten Patriotismus immer vor Augen.⁴² Aber schon bald wandte er sich der politischen Gegenwart seines Landes zu: „Die Geschichte Amerikas, speziell die Revolution, ist der Mittelpunkt meiner Wünsche.“⁴³ Im Jahre 1786 entstanden dazu die beiden ersten Bilder: „Der Tod von General Warren bei der Schlacht von Bunker’s Hill“ und „Der Tod General Montgomerys bei dem Angriff auf Quebec“. Im selben Jahr verbrachte er einige Monate in Paris, wo er die bereits erwähnte Begegnung mit Thomas Jefferson hatte. Auch während des Beginns der Französischen Revolution und des Sturms auf die Bastille war Trumbull in Paris zugegen, bevor er nach Connecticut zurückkehrte. Von 1794 an bis 1815, dem Jahr des Wiener Kongresses, hielt sich Trumbull mit einer kurzen Unterbrechung erneut in England auf, wo er sein Land auch bei diplomatischen Verhandlungen vertrat. Als Höhepunkt seines zeitweise wenig erfolgreichen Schaffens sollte sich das Jahr 1817 erweisen. Im Zuge der Erbauung des Kapitols in Washington, D. C., als Sitz der Legislative der Vereinigten Staaten erhielt der Künstler auf seinen Vorschlag hin vom Kongress den Auftrag, vier großformatige Werke zur Geschichte der Amerikanischen Revolution für die Rotunde zu gestalten. Er einigte sich mit dem damaligen Präsidenten James Madison (1751-1836; 4. Präsident der USA von 1809 bis 1817), neben der so genannten „Erklärung der Unabhängigkeit“ drei militärische Themen zu behandeln:

„Die Kapitulation von Lord Cornwallis in Yorktown (19. Oktober 1781)“, „Die Kapitulation von General Burgoyne in Saratoga (16. Oktober 1777)“ sowie „Der Rücktritt General Washingtons (23. Dezember 1783)“. Diese Bilder sollten ein Format von 55 x 365cm haben, um die Figuren in Lebensgröße zu zeigen. Nach Erhalt des Auftrags fertigte der Maler bis September 1819 die zweite, „Kapitol-Version“ genannte Fassung der „Erklärung der Unabhängigkeit“ an, die sich, zusammen mit den anderen drei Bildwerken, bis heute am ursprünglich vorgesehenen Ort befindet. Im Unterschied zur ersten Fassung stellt die zweite nur 47 Delegierte dar. Bis heute konnte nicht geklärt werden, warum der Delegierte Virginias, Thomas Nelson Jr. (1738-1789), im Bild fehlt.

Einige Jahre nach der Fertigstellung der Kapitol-Version begann Trumbull im Jahre 1832 mit der dritten Fassung des Werks. Er wollte acht Werke zur Amerikanischen Revolution im gleichen Format (274 x 183cm) für eine geplante, zuletzt aber nicht verwirklichte Trumbull-Galerie in Hartford, Connecticut, schaffen. Fünf dieser Bilder wurden jedoch vollendet, darunter auch „Die Erklärung der Unabhängigkeit“, die sich heute im Wadsworth Atheneum in Hartford befindet. Die dritte Fassung, die wieder 48 Figuren zeigt, unterscheidet sich von den beiden früheren dadurch, dass die Darstellung der Räumlichkeiten stärker als zuvor an den historischen Gege-

benheiten orientiert ist und beispielsweise die Kriegstrophäen an der Wand fehlen – die britischen Fahnen und Trompeten sowie eine Trommel. Auch gibt es nur eine einzige Tür in der Rückwand des Sitzungssaals.

In seinem letzten Lebensabschnitt amtierte John Trumbull zunächst von 1816 bis 1825 als Präsident der 1816 gegründeten American Academy of Fine Arts in New York und wirkte vor allem als Porträtmaler. Ferner war er als Architekt tätig und entwarf ein Kunstmuseum für die Yale University in New Haven, dem er später viele seiner Werke zum Geschenk machte. Hier wurde er im Jahre 1843 beigesetzt. Die Gedenktafel erinnert an Colonel John Trumbull, den „Patriot-Artist“ (Theodor Sizer), mit dem Satz: „To his country he gave his sword and pencil.“⁴⁴

Kunstgeschichtlich ist Trumbulls Werk sowohl mit der europäischen als auch der amerikanischen Historienmalerei verbunden. Durch die öffentliche Präsenz wurde das Werk, das viele Anregungen von der europäischen Kunst aufgenommen hatte, zum Vorbild für mehrere Generationen von amerikanischen Historienmalern.

Die erste Werkfassung blieb lange Zeit unbekannt und wurde erst im Jahre 1817, als Trumbull sich um den Kapitol-Auftrag bemühte, im Repräsentantenhaus in Washington ausgestellt, wobei die Namen und Herkunft der abgebildeten Personen in einem „Schlüssel“ erklärt wurden. Nach dem Beginn der Arbeit an

John Trumbull: Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung am 4. Juli 1776



John Trumbull:
Die Erklärung der Unabhängigkeit
1832, Öl auf Leinwand, 274 x 183cm
Hartford, Ct, Wadsworth Atheneum
Foto: Scala Group, Florenz.

der „Rotunden-Fassung“ wollte Trumbull – wie zeitgenössisch üblich – mit dem Subskriptionsverkauf eines Kupferstichs zusätzliche Einnahmen erzielen. Daher beauftragte er den renommierten Maler und Kupferstecher Asher B. Durand (1796-1886) mit einer Druckgrafik nach der ersten Werkfassung. Zu Trumbulls Enttäuschung blieben die Einnahmen jedoch weit hinter den Erwartungen zurück.

Sehr viel erfolgreicher war dagegen die Ausstellung der zweiten Fassung nach ihrer Vollendung. Trumbull zeigte das großformatige Bild im Oktober 1817 in der American Academy of the Fine Arts in New York, wo mehr als 6.000 Eintrittskarten verkauft wurden. Anschließend Ausstellungen in Boston, Philadelphia und Baltimore lockten weitere 14.000 Besucher an. Dabei gab es jedoch nicht nur Zustimmung, sondern auch Kritik, die sachliche Ungenauigkeiten und vermeintliche ästhetische Mängel anprangerte. So bezeichnete etwa der Kongressabgeordnete John Randolph (1773-1833) das Bild sarkastisch als „Schienbeingemälde“ („shin-piece“): Er habe noch nie so viele Beine auf einem Bild gesehen.⁵

Nachdem es Trumbull in langen Verhandlungen mit den Architekten des Kapitols gelungen war, die Bilder tatsächlich am vorgesehenen Ort in der Rotunde zu platzieren, kamen in den 1840er Jahren vier weitere Historienbilder von anderen Künstlern hinzu, die den historischen Bogen des „nation building“ weiter

in die Vergangenheit spannten: „Die Landung des Kolumbus“ von John Vanderlyn (1775-1852), „Die Entdeckung des Mississippi durch De Soto“ von William H. Powell (1823-1879), „Die Taufe von Pocahontas“ von John G. Chapman (1808-1889) sowie „Die Landung der Pilgerväter“ von Robert W. Weir (1803-1889). Mit den Porträts der „Founding Fathers“, die die Identität der Nation repräsentieren, verlieh „Die Erklärung der Unabhängigkeit“, John Trumbulls erfolgreichstes Werk, dem amerikanischen „Ursprungsmythos“ ein kollektives Gesicht. Seit vielen Generationen ist dieses Bild wie vielleicht kein zweites aus der Hand eines amerikanischen Künstlers der amerikanischen Bevölkerung vertraut. Dazu trugen und tragen die zahllosen Reproduktionen bei, die sich nicht nur in fast allen amerikanischen Geschichtslehrbüchern, sondern auch in Fachbüchern und Bildbänden finden. Auch heute noch hat das Bild einen herausra-

genden Platz im Geschichtsbewusstsein der US-amerikanischen Öffentlichkeit. Jedes Jahr stehen mehrere Millionen Besucher vor dem Bild im Kapitol, das sie ohnehin von der Rückseite der Zweidollar-Banknote kennen, wo die Bildunterschrift „Declaration of Independence, 1776“, nicht aber der Urheber vermerkt ist. Die Vorderseite dieses Geldscheins zeigt bezeichnenderweise ein Porträt von Thomas Jefferson.

Heute zählt das Gemälde aufgrund seiner Bedeutung insbesondere für die Geschichte der allgemeinen Menschenrechte weltweit zu den meistreproduzierten Historienbildern. Auch außerhalb der Vereinigten Staaten prägt Trumbulls Komposition die bewussten oder unbewussten ikonischen Vorstellungen von der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. In Europa hingegen steht die globale erinnerungskulturelle Relevanz des Werks oft im Schatten der Ikonographie der Französischen Revolution.



US-amerikanische Zwei-Dollar-Note: Rückseite (Serie 1995), Nachbildung der Capitol-Version
Quelle: Authority: 18 U.S.C. 504 (Treasury Directive Number: 15-56, 58).

Chronologie	
1763	Ende des Siebenjährigen Krieges
1770	„Boston-Massaker“: Zusammenstoß zwischen demonstrierenden Bostoner Kolonisten und britischen Truppen
1773	„Boston Tea Party“
1774	Erster Kontinentalkongress in Philadelphia (5.10.-26.10.)
1775-1783	Amerikanischer Unabhängigkeitskrieg
1775-1776	Zweiter Kontinentalkongress an verschiedenen Orten (10.5.1775-12.12.1776)
09.01.1776	Forderung von Thomas Paine (1737-1809) nach Loslösung der amerikanischen Kolonien vom Mutterland in der Schrift „Common Sense“ („Gesunder Menschenverstand“)
07.06.1776	Resolution von Richard Henry Lee (1732-1794) (Virginia): Formelle Erklärung der Unabhängigkeit der Kolonien
12.06.1776	Verabschiedung der „Virginia Declaration of Rights“ (Grundrechteerklärung von Virginia) durch den Konvent von Virginia
28.06.1776	Im Bild dargestelltes Ereignis: Der vom Kontinentalkongress eingesetzte „Ausschuss der Fünf“ (John Adams (1735-1826), Massachusetts; Benjamin Franklin (1706-1790), Pennsylvania; Thomas Jefferson, Virginia; Robert R. Livingston (1746-1813), New York; Roger Sherman (1721-1793), Connecticut) bei der Übergabe des Entwurfs der Unabhängigkeitserklärung an den Zweiten Kontinentalkongress in Philadelphia
01.07.1776	Beginn der Beratungen über die Unabhängigkeitserklärung
04.07.1776	Im Bild dargestelltes Ereignis: Unterzeichnung der „Erklärung“ von allen Delegierten außer John Dickinson (1732-1808), Delaware
1777	Erste militärische Erfolge der amerikanischen Truppen bei Saratoga
1781	Kriegsentscheidende Kapitulation von General Charles Cornwallis (1738-1805) in Yorktown
1783	Frieden von Paris: Englands Anerkennung der Souveränität der Vereinigten Staaten
1787	Arbeit des Verfassungskonvents in Philadelphia
1789	Offizielle Inkraftsetzung der Verfassung („Constitution“) der Vereinigten Staaten; Wahl von George Washington (1732-1799) zum ersten Präsident der USA
25.09.1789	Ergänzung der „Constitution“ mit der „Bill of Rights“ (zehn Zusatzartikel) durch den amerikanischen Kongress, der damit bestimmte unveräußerliche Grundrechte durch das Prinzip der Verfassungsgerichtsbarkeit schützen lässt

Das dargestellte Ereignis im historischen Kontext

Der engere ereignisgeschichtliche Kontext umfasst die Zeitspanne vom Ende des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) bis zur Inkraftsetzung der amerikanischen Verfassung im Jahr 1789. Hatten die dreizehn britischen Kolonien in Nordamerika im Verlauf des Siebenjährigen Krieges noch mit dem Mutterland gegen französische Kolonialambitionen zusammengestanden, folgten danach Interessengegensätze und Konflikte, weil die britische Regierung die hohen Kriegskosten durch die Erhöhung von Steuern und Kolonialabgaben kompensieren wollte, ohne im Gegenzug die Wünsche

der Kolonisten nach mehr Mitsprache und Eigenständigkeit sowie nach parlamentarischer Vertretung im Mutterland zu erfüllen. Restriktive Maßnahmen des Mutterlandes hatten eine Zunahme und Radikalisierung der Protestbewegung zur Folge. Zur Bündelung ihrer Interessen trafen Delegierte der Kolonien 1774 im ersten Kontinentalkongress in Philadelphia zusammen, der zwar eine friedliche Kompromisslösung zwischen Mutterland und Kolonien anstrebte, doch zugleich einen Boykott britischer Waren beschloss, um den Forderungen der Kolonien Nachdruck zu verleihen. Nachdem es in der folgenden Zeit zu gewaltsamen Zusammenstößen zwischen

Kolonisten und britischen Truppen und schließlich im April 1775 zum Kriegsausbruch gekommen war, entschieden sich die im zweiten Kontinentalkongress versammelten Repräsentanten von zwölf der dreizehn Kolonien (Rhode Island war nicht vertreten) für eine Trennung vom Mutterland, wie sie Thomas Paine in seiner Schrift „Common Sense“ bereits postuliert hatte.⁶ Sie übertrugen den Oberbefehl über die Streitkräfte sowie die Exekutive an George Washington.

Am 2. Juli 1776 verabschiedete der Kongress sodann eine formelle Erklärung der Unabhängigkeit, die einer Resolution des Abgeordneten Richard Henry Lee folgte. Die heute weithin bekannte Fassung der „Declaration of Independence“ (offiziell: „The Unanimous Declaration of the Thirteen United States of America“) folgte jedoch dem maßgeblich von Jefferson geprägten Entwurf des „Ausschusses der Fünf“, der den Abfall von der britischen Krone ausführlich moralisch und rechtlich legitimierte. Diese Version wurde zwei Tage später, am 4. Juli 1776, verabschiedet und von allen Delegierten außer John Dickinson (1732-1808) unterzeichnet.

Das Dokument der Unabhängigkeitserklärung zerfällt in drei Hauptteile. Der erste beschreibt einen naturrechtlichen Rahmen, orientiert an der Philosophie John Lockes (1632-1704), in dem dargelegt wird, welche unveräußerlichen Menschenrechte das Individuum besitzt und wann ein Volk das Recht beanspruchen kann, eine alte durch eine neue Regierungsform zu ersetzen. Im zweiten Teil wird ausgeführt, auf welche Weise die britische Krone die natürlichen Rechte der Kolonisten grundlegend verletzt und deren Loyalität verwirkt hat. Unter Berufung auf das Naturrecht legitimiert schließlich der dritte Teil den Anspruch der Kolonisten auf souveräne Staatlichkeit und den Schritt zur Trennung vom Mutterland. Die von Jefferson vorgeschlagene Verurteilung der Sklaverei wurde nicht in die Deklaration aufgenommen, um die Zustimmung der sklavenhaltenden Kolonien nicht zu gefährden. Dieser Konflikt fand erst mit dem Sieg der Nordstaaten im Amerikanischen Sezessionskrieg (1861-1865) sein Ende, dem 1865 die Abschaffung der Sklaverei folgte.