



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Susanne Kolter
(Oldenburg)

"By the Devine Favour"

Charles Willson Peales Triumphbogen zur Feier der Amerikanischen Unabhängigkeit

Zur Feier des Friedens von Paris, 1783, gab das Festkomitee der Pennsylvania Assembly in Philadelphia bei Charles Willson Peale die Gestaltung eines ephemeren Triumphbogens in Auftrag und wählte damit einen Künstler, der sich bereits einen Ruf als wackerer Streiter für die amerikanische Sache erworben hatte. Peale war nicht nur politisch und im Armeedienst aktiv, vielmehr fand sein Engagement auf künstlerischer und kultureller Ebene eine ungebrochene Fortsetzung.

Von besonderem Interesse sind dabei gerade die Endphase des Unabhängigkeitskrieges und die ersten Jahre nach dem Friedensschluss, entfaltete Peale doch zu der Zeit eine ganze Reihe auf den ersten Blick recht heterogener Aktivitäten, mit denen er sich auf vielfältige Weise in den Dienst der jungen Nation stellte. Zunächst konträr, aber auf den nächsten Blick als zwei Seiten derselben Medaille erscheinen dabei einerseits die Gestaltung ephemerer Festdekorationen und andererseits die auf Dauer und Nachhaltigkeit angelegte Etablierung einer Porträtgalerie und eines Museums. Wie grundsätzlich Interdependenzen zwischen ephemerer/temporärer und dauerhafter/solider Architektur gegeben sind, so ist auch bei Charles Willson Peale eine Kohärenz zwischen jenen beiden Feldern seines Schaffens zu beobachten. Vielfach zeigen sich ganz ähnliche Motivationen, Strategien und Zielvorstellungen, aber auch analoge Schwierigkeiten und Hemmnisse.

<http://www.archimaera.de>

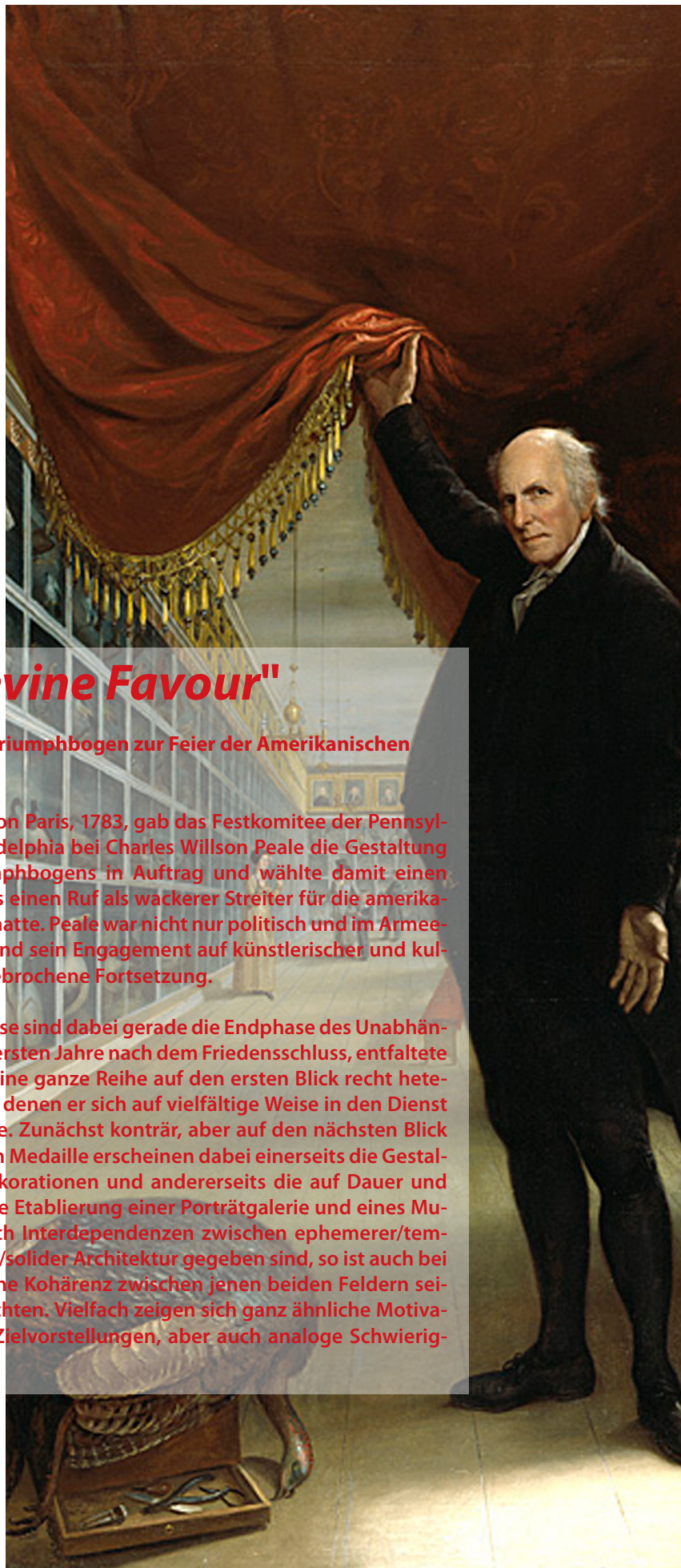
ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:

Mai2010

#3 "Ephemere Architektur"

S. 73-86



I.

Als sich die junge amerikanische Nation mit dem Frieden von Paris 1783 endgültig gegen die ehemalige Kolonialmacht England behaupten konnte, setzte die Pennsylvania Assembly in Philadelphia ein Komitee zur Planung der "public demonstrations of joy" ein, das sich für einen ephemeren Triumphbogen bzw. eine Ehrenpforte als Herzstück der Feierlichkeiten entschied.¹ Eine Festarchitektur also, die im ersten Moment in ihrer Opulenz nicht recht zum republikanischen Ideal des Unabhängigkeitskrieges zu passen scheint, im Hinblick auf den Ursprung des Triumphbogens ideell letztlich aber durchaus konsequent war.² Die dekorative Gestaltung des Bogens wurde der schillernden Persönlichkeit Charles Willson Peale übertragen.

Peale war aktives Mitglied und kurzzeitig auch Chairman der *Whig Society* (1779 in *Constitutional Society* umbenannt), diente als "agent for confiscated estates" (1777-79) und war 1779/80 Mitglied der *Pennsylvania State Assembly*.⁴

Das Engagement für die amerikanische Sache war mit Armeedienst und politischem Wirken allerdings keineswegs erschöpft, es fand vielmehr eine ungebrochene Fortsetzung auf künstlerischer und kultureller Ebene: "For Peale was one of the first Americans to apply to the arts the ideological assumptions on which the Revolution was based. His remarkable range of interests and activities was rooted in the eighteenth-century conviction that politics, the arts, indeed all social, economic, and cultural developments, were part of a whole and were governed by the same principles."⁵ Von besonderem Interesse sind dabei gerade die Endphase des Unabhängigkeitskrieges und die ersten Jahre nach dem Friedensschluss, entfaltet Peale doch zu der Zeit eine ganze Reihe, auf den ersten Blick recht heterogener Aktivitäten, mit denen er sich auf unterschiedliche Weise in den Dienst der jungen Nation stellte. Zunächst konträr, aber auf den nächsten Blick als zwei Seiten derselben Medaille erscheinen dabei einerseits die Gestaltung ephemerer Festdekorationen



Abb.1. Charles Willson Peale: Selbstportrait in Uniform, 1777, American Philosophical Society, Philadelphia. (Quelle: URL: <<http://lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=2826>>)

Peale war 1776 mit seiner Familie nach Philadelphia übersiedelt, ein Ortswechsel, der vermutlich sowohl durch die Hoffnung auf eine bessere Auftragslage als auch durch seine politischen Überzeugungen motiviert war. In Philadelphia war er bald als "furious Whig", also als Befürworter der *Pennsylvania State Constitution* von 1776, bekannt.³ Er kämpfte im Unabhängigkeitskrieg und brachte es in der Philadelphia Miliz 1777 bis zum Rang eines Captains. So zeigt er sich auch in einem kleinen Selbstportrait aus jener Zeit.

und andererseits die auf Dauer und Nachhaltigkeit angelegte Etablierung einer Porträtgalerie und eines Museums. Wie grundsätzlich Interdependenzen zwischen ephemerer/temporärer und dauerhafter/solider Architektur gegeben sind,⁶ so ist *mutatis mutandis* auch bei Charles Willson Peale eine Kohärenz zwischen jenen beiden Feldern seines Schaffens zu beobachten. Vielfach zeigen sich ganz ähnliche Motivationen, Strategien und Zielvorstellungen, aber auch analoge Schwierigkeiten und Hemmnisse.

II.

Am 29. November 1783 legte das bereits erwähnte Festkomitee der *Philadelphia Assembly* seinen Bericht vor, der das Triumphbogenprojekt zur Feier des Kriegsendes sehr präzise regelte. Die Kosten für die Durchführung einschließlich Illumination und Feuerwerk sollten den Betrag von 600 \$ nicht überschreiten; man rechnete mit einer Bauzeit von drei bis vier Wochen. Aus verkehrstechnischen Gründen wurde als Standort der Bereich der Market Street zwischen 6th und 7th Street bestimmt, ein Areal, das die zu erwartende Menschenmenge fassen konnte. Eine genau geregelte Route – ähnlich einem Prozessionsweg – sollte die Besucher durch und um den Triumphbogen herum führen und so die Inaugurationsfeier aus mehreren Perspektiven ermöglichen.⁷

Während das tragende Holzgerüst des Bogens von Gunning Bedford und Thomas Nevell konstruiert wurde, betraute man Charles Willson Peale mit der Erstellung des Bild- und Inschriftenschmucks, der aus Transparentbildern bestehen sollte; er hatte zudem die Kontrolle über den gesamten Finanzrahmen. Es entsteht der Eindruck, dass Peales Einsetzung gerade auf der administrativen Ebene nicht nur durch seine Reputation als Maler,⁸ sondern auch politisch motiviert war.⁹

Dieses Triumphbogenprojekt war aber auch Höhepunkt und (vorläufiger) Abschluss einer Reihe von Unternehmungen, bei denen Charles Willson Peale zur Inszenierung nationaler Festakte oder anderer besonderer Ereignisse speziell auf die Wirkung von Transparenten setzte, konnte doch die spektakuläre und sinnliche Wirkung, die solche Malereien mit lichtdurchlässigen Farben auf durchscheinendem Material evozieren, die städtische Öffentlichkeit durchaus in ihren Bann ziehen.¹⁰ Bei all diesen Projekten setzte er zudem auf eine ähnliche, fast durchgängige Symbolik, die sich dem Rezipienten leicht erschloss, unschwer les- und deutbar war. Die stete Wiederholung einzelner Motive oder Gruppen – "*Energy rather than originality can be claimed for him*"¹¹ – trug überdies zur Verfestigung des symbolischen Gehaltes bei, den Peale mit

unübersehbarem didaktischem Impetus vorbrachte. Dementsprechend trägt schon die Formulierung des Programms im Komiteereport vom November 1783 eindeutig Peales Handschrift und es zeigt sich motivisch und inhaltlich klar in den Kontext anderer Werke eingebettet.

Schon 1774 hatte Peale seine Kunst in den Dienst politischer Propaganda gestellt und eine entsprechende Symbolik genutzt, als er für die *Independent Company of Williamsburg* im September 1774 eine "*Battle Flag*" schuf. Anfang 1775 fertigte Peale ein weiteres Banner, diesmal für die *Independent Company of Baltimore*.¹²

Weitere Projekte mit ähnlich bekenntnisthafter Ikonographie folgten. So feierte Peale beispielsweise am 25. Oktober 1781 den Sieg Washingtons über Cornwallis mit einer privat initiierten ephemeren Dekoration. Dazu wurden in mehreren Fenstern seines Hauses, Ecke Third und Lombard Street, Transparentbilder angebracht und von hinten beleuchtet:¹³ "*In the lower story was a representation of the ship Ville de Paris under full sails; In the second story were the busts (good likeness) of their excellencies General Washington and count Rochambeau in an elliptical circle of stars and flowers de luce – the motto, LIVE VALIANT CHIEFS; And in the third story, a label extending across the front of the house, FOR OUR ALLIES, HUZZA, HUZZA, HUZZA.*"¹⁴

Als Ereignis und öffentliches Spektakel fand Peales Aktion einige Resonanz. Er selbst berichtet mit Begeisterung von der Menschenmenge, die sein Haus belagerte, um das Schauspiel zu sehen: "[...] *the whole made so brilliant a display, that the People from all parts of the City came and so crowded were the streets that if the Basket should be thrown out it could not meet with a vacancy to get to the ground within a considerable distance from the house.*"¹⁵

Aber auch die Presse würdigte seine Bemühungen,¹⁶ ein Erfolg, der Peale wohl auch zu weiteren Aktivitäten motivierte. Seine Inszenierungen entwickelten sich zu einem Akt gemeinschaftlich demonstrierten Patriotismus, rückten aber auch sein persönliches nationales Engagement – "Mr.

Peale's respect and gratitude to the conquering hero"¹⁷ – klug ins rechte Licht. In die fraglos bei Peale vorhandene Verehrung für den Kriegshelden Washington mischte sich so auch künstlerisches, respektive wirtschaftliches Kalkül, das ja auch schon seinen Umzug nach Philadelphia mit beeinflusst hatte.

Gut einen Monat später (27. November 1781) präsentierte Peale der stauenden Öffentlichkeit bereits eine weitere Probe seines Könnens, diesmal aus Anlass von General Washingtons Eintreffen in Philadelphia. Dabei griff Peale teilweise auf das vorangegangene Projekt zurück, erweiterte sein Programm aber um einige Neuheiten. Die Folge der Transparentbilder beinhaltete jetzt auch einen mehrstöckigen *"Temple of Independence"*, dessen dreizehn Säulen auf die Anzahl der Staaten Bezug nahmen. Inschriften benannten Motive des Freiheitskampfes und entscheidende Ereignisse beziehungsweise Facetten der Auseinandersetzung. Hinzu kamen Motti wie *"By the Voice of the People"*, *"Illustrious Senators"*, *"Brave Soldiery"*, *"Heroes Fallen in Battle"*, ferner Personifikationen von *"Justice"*, *"Hope"*, *"Industry"*, *"Agriculture"* und der Künste. Nach oben hin abgeschlossen wurde der Tempel der Unabhängigkeit durch die Personifikation des Ruhmes, *"blowing her trumpet to the east, which may easily be comprehended"*.¹⁸

Separat präsentierte Peale darüber hinaus als weibliche Figur den *"Genius of America"*, der die Zwietracht mit Füßen trat und dem als spezielle Werte *"Equal Rights"*, *"Universality"*, *"Virtue"* und *"Perseverance"* attribuiert waren.¹⁹

Sowohl die Transparentinszenierung vom 25. Oktober als auch die vom 27. November waren in ihrer Intention recht klar umrissen. Dabei sind vor allem drei Aspekte hervorzuheben: Im Zentrum stand die Würdigung des ruhmreichen Generals Washington. Doch neben dieser Heldenehrung waren die Programme auch eine Reaktion auf eine ganz spezielle Problematik, galt es doch Kongress und Öffentlichkeit auf ihre Verpflichtung gegenüber der Armee hinzuweisen. Inschriften wie *"Heroes fallen in Battle"* und *"Brave Soldiery"* würdigten nicht

allein die erbrachten, sozusagen vergangenen Leistungen der Armee, sie galten auch prospektiv. Peale reagierte mit diesen Akzenten seines Programms einerseits klug auf aktuelle politische Notwendigkeit, zudem war ihm die aus dem eigenen Militärdienst resultierende Verbundenheit möglicherweise noch zusätzliche Motivation.

Ein besonderes Anliegen der Dekorationsprogramme war schließlich noch die demonstrative Zurschaustellung des amerikanisch-französischen Bündnisses, dessen Beständigkeit auch über den aktuellen Waffengang hinaus beschworen werden sollte. So präsentierte Peale nicht nur die Portraits Washingtons und des Comte de Rochambeau einträchtig nebeneinander, in der zweiten Installation vom November 1781 umfasste er die Bildnisse noch mit einem Kranz aus (amerikanischen) Sternen und (französischen) *"fleur de Luce"*.

Kurze Zeit später (1782) boten sich weitere Gelegenheiten, der Anlehnung an den französischen Alliierten Ausdruck zu verleihen, nämlich mit der Geburt des Dauphins²⁰ und anlässlich des Geburtstags des französischen Königs.²¹ Zu beiden Gelegenheiten gestaltete Peale Transparentdekorationen, die Bündnistreue und freundschaftliche Verbundenheit in den Vordergrund stellten.

Stärker auf die eigene Nation konzentriert und in wichtigen Details vor allem an der Dekoration zu Washingtons Ankunft in Philadelphia im Jahre 1781 orientiert war die Transparentmalerei, die Charles Willson Peale anlässlich der Ratifizierung der Bundesverfassung im Staate Maryland in Annapolis Ende April 1788 schuf.²² Unter dem Titel *"The Horror of Anarchy and Confusion, and the Blessing of Order"* präsentierte er den *"Genius of America"*, der mit der rechten Hand auf Landwirtschaft, Handel, Kunst und Wissenschaft als Früchte der guten Regierung deutete, mit der linken hingegen Anarchie und Unordnung abwehrte. Darüber befand sich Fama mit zwei Posaunen. Das Bild wurde komplettiert durch die Beschriftung *"New Constitution"*.²³

III.

Mit den vorgestellten Inszenierungen ist der Rahmen für die Dekoration des Triumphbogens von 1784 schon recht genau beschrieben. Er wies Versatzstücke aus den vorangegangenen Anordnungen auf und setzte erneut auf eine direkte und vertraute Symbolsprache, die im Wesentlichen, wie beispielsweise Karol Ann Peard Lawson demonstriert, an der europäischen Tradition geschult war.²⁴ Zum didaktischen Konzept des Bogens gehörte wiederum die Kombination von Bild und (In)Schrift – diesmal in Latein und Englisch –, auch hier ein Rückgriff auf bewährte emblematische Tradition und in besonderer Weise geeignet, zu belehren. Der Triumphbogen war mit seinem dialogischen Ansatz in diesem Sinne fraglos ebenso Ehrenbezeugung, Selbstdarstellung und Propagandainstrument wie auch Lernprogramm und nationaler Apell.

Auf der formalen Ebene handelte es sich bei dem Exemplar in Philadelphia um die übliche dreitorige Anlage mit erhöhtem Mittelteil, die mit ihrer Gesamtbreite von 50 feet 6 inches, nahezu die komplette Market Street überspannte.

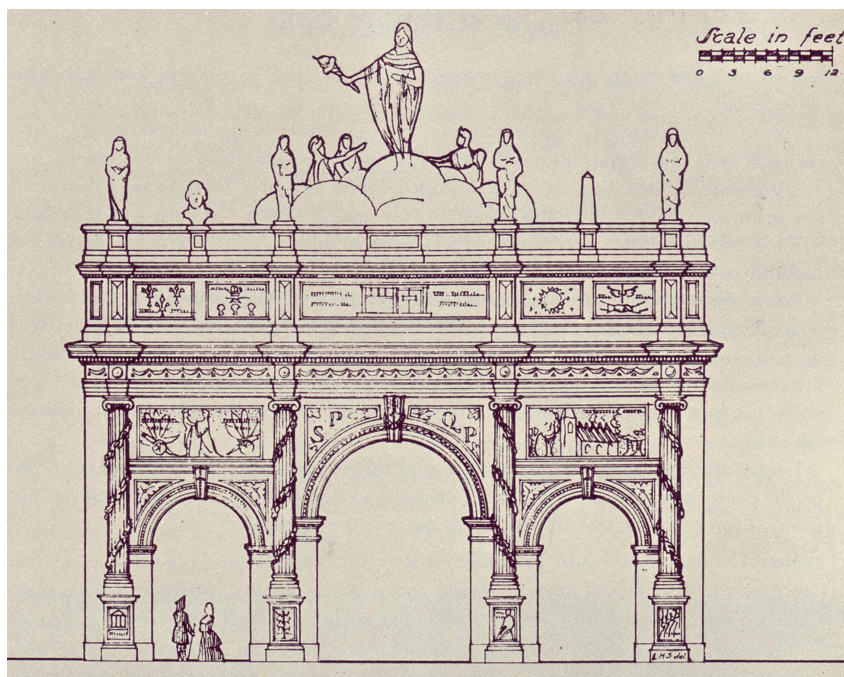
Der mittlere Bogen wies eine Breite von 14 feet und die beiden seitlichen von jeweils 9 feet auf. Die Höhe des Bauwerks betrug 35 feet 6 inches zuzüglich der Balustrade von 3 feet 9 in-

ches. Die vier ionischen Säulen des Bogens waren mit Festons umwunden, und insgesamt war das gesamte Bauwerk *"finished in the Style of Architecture proper for such Building, and used by the Romans."*²⁵

Durch ein System aus gut 1.200 Lampen im Inneren des Bogens, die innerhalb kürzester Zeit in Betrieb genommen werden konnten, sollten die Transparentbilder ihre volle Wirkung entfalten. Doch damit nicht genug: Ein Feuerwerk, das bei solchen Anlässen ja durchaus zum Standardprogramm gehörte, sollte ein Übriges tun, dem Bauwerk und auch der Friedensfeier einen eindrucksvollen Rahmen zu schaffen. Zu diesem Zweck wurden in der Umgebung mehr als 700 Feuerwerkskörper installiert.

An diesem Punkt verkehrte sich das exklusive Projekt indes in ein Desaster: Noch während der letzten Vorbereitungen für die große Show am 22. Januar 1784 zündete eine der Raketen, die nicht nur weitere Feuerwerkskörper zur Explosion brachte, sondern auch die mit Öl durchtränkten Transparente sofort in Brand setzte und völlig zerstörte. Ein Handwerker kam bei diesem Unglück zu Tode, weitere wurden verletzt. Peale selbst konnte sich nur durch einen Sprung vom Gerüst retten, erlitt aber ebenfalls schwere Verletzungen und Verbrennungen, die ihn für gut drei Wochen ans Krankenbett fesselten. Erstaunlicherweise war

Abb. 2. H. Sellers: Zeichnerische Rekonstruktion von Peales Triumphbogen, American Philosophical Society, Philadelphia. (Quelle: URL: <<http://lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=2828>>)



die Holzkonstruktion durch das Feuer kaum in Mitleidenschaft gezogen worden.

Mit der für ihn charakteristischen patriotischen Verve belebte Peale das Projekt aber sofort nach seiner Genesung mit Unterstützung der Öffentlichkeit wieder. In diesem Sinne schrieb er schon am 10. Februar 1784 an George Weedon: *"I shall amediately begin another exhibition for the public, everything having been prepared during my indisposition."*²⁶

Ein bitterkomischer Epilog steht am Ende der Geschichte dieses Triumphbogens: Nach der tatsächlichen Präsentation, die am 10. Mai 1784 nun nicht mehr in der Market Street, sondern in der Chestnut Street, vor dem State House, mit weniger Aufhebens und vor allem ohne Feuerwerk stattfand, lagerte der Künstler seine Transparente im Hinblick auf zukünftige Verwendungsmöglichkeiten ein, musste aber einige Zeit später feststellen, dass das Material nach einer unsachgemäßen Umlagerung verrottet war.²⁷

Wenn es sich bei dem Triumphbogen von 1784 auch um ein Werk wahrlich ephemerer Natur handelte, dessen Geschichte überdies wegen des vorzeitigen – und mehrfachen! – Ruins vor allem auch als Anekdote gefällt, so erschließen sich die Funktion und das Potential dieser Unternehmung doch durch die Verortung im weiteren Kontext von Charles Willson Peales politisch und national konnotierten künstlerischen Aktivitäten in besonderer Weise.²⁸

Das symbolische Programm der Transparente knüpfte, wie bereits angemerkt, an die früheren Darstellungen an, indem beispielsweise erneut der Schulterschluss mit Frankreich und die Verdienste der Armee in den Vordergrund gestellt wurden. Darüber hinaus feierte man den zurückgekehrten Frieden und die glorreichen Zukunftsaussichten der Nation. In diesem Sinne zeigte das Balustradenfeld über dem mittleren Bogen als Zeichen für das Ende des Krieges den wieder geschlossenen Tempel des Janus. Dem zentralen Anbringungsort gemäß kann die begleitende Inschrift

wohl leitmotivisch aufgefasst werden: *"By the Devine Favour A great and new Order of Ages Commences"*.²⁹

Der linke Bereich der Balustrade, also der über dem südlichen Bogen, zeigte neben einer Büste Ludwigs XVI. und der Inschrift *"His Merit makes us remember him"*, die drei Lilien des französischen Wappens und *"They exceed Glory"* und schließlich, repräsentativ für den Staat Pennsylvania, Pflug, Weizenbündel und ein Schiff unter Segeln, begleitet von *"A Land contended with its own Blessings"*.

Der gleichen Aufteilung folgte das nördliche Kompartiment: Dort fanden sich ein Kenotaph in Form eines Obeliskens für die Gefallenen des Unabhängigkeitskrieges in Kombination mit *"These received their Wounds for their Country"*, sodann die Verknüpfung von Sonne und dreizehn Sternen als Sinnbilder Frankreichs und der Vereinigten Staaten mit *"Allied in the Heavens"*. Das nördlichste Bildfeld der Balustrade präsentierte zwei Hände (Amerika und Frankreich), die als Symbole für Frieden und Handel gemeinsam Olivenzweige und Caduceusstab hielten und dazu die Inschrift *"The Concord of Nations"*.

Die beiden Bildfelder direkt oberhalb der äußeren Bögen waren durch ihre Größe deutlich hervorgehoben und warteten mit zwei Szenen auf, die das Wesen der amerikanischen Nation in spezieller Weise beleuchteten. Im südlichen Feld stützte sich eine Personifikation des konföderierten Amerikas vertrauensvoll auf einen Soldaten. Das Motiv wurde beidseitig ergänzt durch Militärtrophäen und die Inschrift *"The Fidelity of the Army"*. Damit korrespondierte auf der Nordseite eine Darstellung von amerikanischen Ureinwohnern, die in der Wildnis einen Kirchenbau errichten, eine Szene, die durch *"Their savage Hearts become mild"* erläutert wurde. Zwischen den beiden Szenen präsentierten die Zwickel des zentralen Bogenfeldes die Buchstaben "S. P. Q. P.", die das traditionelle römische (Feld)Zeichen zu "Senat und Volk von Pennsylvania" abwandeln und so noch in besonderer Weise die *translatio* des Triumphbogenmotivs unterstrichen.

Nach unten hin wurde das Programm mit vier Sockelfeldern abgeschlossen. Von Süd nach Nord waren dort eine Bibliothek nebst Symbolen für Kunst und Wissenschaft ("*These Soften Manners*"), ein Baum mit dreizehn üppig Früchte tragenden Zweigen ("*By the Strength of the Body these will ripen*"), der zu seinem Pflug zurückkehrende Cincinnatus mit einer lorbeernten Krone ("*Victorious Virtue*") und exerzierende Soldaten ("*Protecting they shall enjoy*") zu sehen.

Darüber hinaus waren oberhalb der Balustrade die vier Kardinaltugenden "*Justice*", "*Prudence*", "*Temperance*" und "*Fortitude*" als Skulpturenimitate dargestellt. Und Zeitungsmeldungen zufolge hielt das endgültige Arrangement noch eine weitere Besonderheit bereit, die im Komiteebericht vom November 1783 nicht erwähnt war: Eine ebenfalls illuminierte Personifikation des Friedens mit einigen Assistenzfiguren sollte vom Dach eines nahe gelegenen Hauses aus in Bewegung gesetzt werden und mittig über der Balustrade erscheinen.³⁰

Der überkommenen Funktion von Triumphbögen oder Ehrenpforten folgend handelte es sich bei Peales Werk insgesamt um ein politisches Schaustück, eine Fortführung der realen Politik mit bildnerischen Mitteln.³¹ So wurde zum Beispiel mit dem leitmotivischen "*By the Devine Favour*" die göttliche Vorsehung bemüht, um den Sieg und die glorreichen Aussichten Amerikas zu beschreiben, ein ja auch politisch stets aufs Neue in Dienst genommener Topos.

Wie schon der "*Temple of Independence*" in der Dekoration von 1781 waren nicht nur der zentrale Janustempel und die Bibliothek, im südlichen Sockelfeld, architektonische Metaphern, mittels derer politische und gesellschaftliche Inhalte transportiert werden, vielmehr ist ja der Triumphbogen insgesamt eine solche. Auf die Bedeutung gerade solcher rhetorischen Figuren weisen beispielsweise Eric Slauter und auch Wendy Bellion hin: "*During the postrevolutionary era, especially the critical years of 1787 and 1788, Federalists habitually invoked a vocabulary of building terms to de-*

scribe the creation of the national government."³²

Weitere Arbeiten Peales bewegen sich in eben diesem Kontext, so etwa sein Beitrag zur "*Federal Procession*" aus Anlass der Ratifizierung der Konstitution in Philadelphia am 4. Juli 1788.³³ Als Sinnbild der Nation und ihrer politischen Organisation entwarf er u. a. einen Festwagen mit einem 11 m hohen Bauwerk, das unter dem Titel "*The New Roof, or Grand Federal Edifice*" firmierte.³⁴ Von den dreizehn korinthischen Säulen, die das Runddach mit Kuppel stützten, waren drei noch unvollendet, gab es doch zu diesem Zeitpunkt erst zehn Signatarstaaten;³⁵ deren Anfangsbuchstaben schmückten die Säulen, und eine Sockelinschrift erläuterte "*In union the fabric stands still*". Eine entsprechende Anzahl von Männern saß zudem inmitten dieser transportablen Festarchitektur, die überdies von zehn weißen Pferden gezogen wurde. Den oberen Abschluss des Arrangements bildete eine Personifikation der "*Plenty*" mit Füllhörnern und weiteren Attributen.³⁶

Eine Architekturmetapher der etwas anderen Art begegnet auch in einer Dekoration von 1789: Auf dem Weg von Virginia zu seiner Amtseinsetzung in New York erfuhr Washington von den Orten, die er durchquerte, verschiedene Ehrenbezeugungen. Peale staffierte aus diesem Anlass (20. April 1789) die Schwimmbrücke über den Schuylkill River, unweit Philadelphias, als *via triumphalis* unter anderem mit zwei lorbeernten Triumphbögen aus.³⁷ Das Arrangement hielt eine weitere Besonderheit bereit: "*And as our beloved WASHINGTON passed the bridge, a lad, beautifully ornamented with sprigs of laurel, assisted by certain machinery, let drop, above the Hero's head, unperceived by him, a civic crown of laurel.*"³⁸ Bei jenem "*lad*", jenem jungen "Burschen", handelte es sich vermutlich um Angelica, Peales fünfzehnjährige Tochter;³⁹ sie übernahm hier quasi als Genius die Rolle der Personifikationen, die Peale ja gerne und häufig als oberen Abschluss seiner ephemeren Inszenierungen nutzte.

Im Gegensatz zu den Transparenten an Peales Wohnhaus war beim Tri-

umphbogenprojekt von 1784 auch die Person des ruhmreichen General Washington etwas weniger prominent in Szene gesetzt. Neben den Verweisen auf die Verdienste der Armee, deren Belobigung ja letztlich auch den Befehlshaber einschließt, war der General jedoch auch indirekt präsent, und zwar in einem der Sockelreliefs: Der mit Lorbeer gekrönte Cincinnatus trug die Gesichtszüge Washingtons, denn wie Cincinnatus nach dem Kampf zu seinem Pflug zurückgekehrt war, hatte ja auch Washington am 23. Dezember 1783 sein Schwert an den Kongress zurückgegeben, um auf seine Farm zurückzukehren.⁴⁰

Gemäß der übergeordneten Intention des Triumphbogenprogramms stand also nicht allein der ruhmreiche Feldherr oder Herrscher im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern die Nation insgesamt. Der Friedensschluss als Anlass und Ausgangspunkt war die Folie, auf der die Stärken und Besonderheiten des Landes präsentiert und die Zukunftsvision der jungen Nation entwickelt werden konnten. Dabei gehörte die Kombination von Olivenzweig und Caducäusstab, stellvertretend für Frieden und Kommerz, offensichtlich ebenso zu den anvisierten gesellschaftlichen Charakteristika wie Symbole für Wissenschaft, Gelehrsamkeit und Kunst, die ja punktuell schon in Peales älteren Inszenierungen aufgeführt waren.

Auffällig ist damit besonders die Mischung retrospektiver und prospektiver beziehungsweise perspektivischer Elemente im bildnerischen Programm: Die Dekoration des Triumphbogens memorierte einerseits den amerikanischen Unabhängigkeitskampf und imaginierte gleichzeitig gesellschaftliche und politische Zukunft, die vor allem auch durch das Engagement des Einzelnen, des aufgeklärten Bürgers – und dazu gehörte nach dem Verständnis Charles Willson Peales fraglos auch der Künstler – mitgetragen werden musste. Politik und Kunst treffen sich damit in einem Tugendtopos, der als wesentlicher Bestandteil eines republikanischen Gedankens⁴¹ vom Bürger die Unterordnung eigener Interessen unter das Gemeinwohl, also eine altruistische Haltung erwartet. Notwendig ist eine "*positive Passion*

for the public good", wie John Adams es nennt, und diese "*public Passion must be Superiour to all private Passions*".⁴² Mit diesem Tugendanspruch – der im nachrevolutionären Amerika auf dem kulturellen Sektor deutlich länger als auf dem politischen Parkett seine Gültigkeit behielt – ist auch die Idee des Handelns im öffentlichen Raum verbunden.⁴³

Und genau darin ist die ideelle Dimension von Charles Willson Peales Festdekorationen zu erkennen (der als reale Dimension allerdings auch eigennützige Überlegungen zur Seite treten). Transparentbilder und Triumphbogen sind Handeln im öffentlichen Raum,⁴⁴ motiviert nicht zuletzt durch republikanische Tugendtopoi. Der Künstler stellt sich als Bürger in den Dienst des Gemeinwesens, erweist sich als Chronist und Interpret der historischen Ereignisse und kommt vor allem auch einem Bildungsauftrag nach. Schließlich galt, orientiert etwa an Montesquieus Überlegungen in *De l'esprit des lois* (1748), ja die Erziehung als staatstragendes Element der tugendhaften Republik.⁴⁵

IV.

Mit den Begriffen "*Memoria*", "*Öffentlichkeit*" und "*Erziehung*" sind indes zugleich Faktoren benannt, die in besonderer Weise auch die Entwicklung von Charles Willson Peales Portraitgalerie und Museum beeinflussten, Unternehmungen, die sich parallel zu den besprochenen Festdekorationen entfalteten und gleichermaßen als öffentliches Handeln – wenn auch mit privatem Nutzen – zu betrachten sind.

Ab 1782 zeigte Peale nämlich in einer seinem Haus angeschlossenen Galerie Portraits von politischen und militärischen Helden der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung, mit denen er zum Teil sozusagen Seite an Seite gekämpft hatte. Sie bildeten den Nukleus einer über die Jahre immer weiter wachsenden Kollektion. Die Malereien wurden nur unwesentlich später ergänzt durch naturhistorische Ausstellungsstücke, die im Laufe der Zeit sogar das Gros seiner Sammlung bildeten.⁴⁶

Abb.3. Charles Willson Peale: The Artist in His Museum, 1822, Philadelphia Museum of Art; The George W. Elkins Collection. (Quelle: URL:<http://en.wikipedia.org/wiki/File:C_W_Peale_-_The_Artist_in_His_Museum.jpg>)



Der kontinuierliche Zuwachs an Objekten machte später mehrere Umzüge notwendig. In seiner Hochphase, im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, konnte Peales Museum unter anderem mit 269 Gemälden, 1824 Vögeln, 250 Quadropoden, 650 Fischen, über 1.000 Muscheln und einer Bibliothek mit 313 Büchern aufwarten.⁴⁷

Peale verstand sein Museum als – theoretisch jedermann zugängliche – Bildungseinrichtung, deren Aufgabe Wissenserwerb und -verbreitung war:⁴⁸ *"to form a school of useful knowledge, to diffuse its usefulness to every class in our country, to amuse and in the same moment to instruct the adult of each sex and age with a zeal far surpassing the bonds of fatigue."*⁴⁹ Gerade *"to amuse"* und *"to instruct"* sind aber nicht nur adäquate Begriffe, um Peales museumspädagogische Zielvorstellung zu umschreiben, vielmehr stellen sie auch eine Verbindung zum Triumphbogenprojekt von 1784 her. Unter diesen Voraussetzungen gewinnen näm-

lich das Illuminationssystem und das Feuerwerk eine Bedeutung über die reine Effekthascherei hinaus, wurde doch die didaktische Schwere des Triumphbogenprogramms so um eine leichtere Note bereichert, die – durchaus im Sinne des Horazschen *dulce et utile* – der Belehrung eben das Amusement, auch in Form des Spektakels, an die Seite gab.

Entsprechend seinen umfänglichen Plänen war auch die Nationalisierung seines Museums für Peale ein bereits früh formuliertes Ziel. Für die nationale Bedeutung des Projekts führte er immer wieder zwingende Argumente ins Feld. Im *American Daily Advertiser* erläuterte er beispielsweise 1795: *"In a country whose institutions all depend upon the virtue of the people, which in its turn is secure only as they are well informed, the promotion of knowledge is the first of duties."*⁵⁰ Diese Argumentation ruft erneut das Programm des Triumphbogens ins Gedächtnis, der ja in durchaus vergleichbarer Weise

republikanische Tugenden beschwor und ein Gesellschaftsbild propagierte, in dem auch Gelehrsamkeit, Wissenschaft und Kunst zum Kanon gehörten und die Stabilität des Gemeinwesens mit garantierten.

Auffällig ist in Charles Willson Peales Wirken, wie auch in seinem politischen und sogar in seinem familiären Denken, eine allgegenwärtige Ordnungsliebe. Die erhoffte und angestrebte Ordnung der Gesellschaft korrespondierte dabei mit einem ausgeprägten Ordnungsgebaren. Das demonstrieren nicht nur die hierarchischen und streng gegliederten Dispositionen der verschiedenen Transparentbilder, sondern auch die klassifizierende und systematisierende Praxis im Museumsbereich. Naturhistorische Ausstellungsstücke wurden nach dem Linnéschen System erfasst. Die Beschriftung erfolgte in Latein, Französisch und Englisch, und

V.

Die von Peale geschaffene Portraitgalerie unterlag ebenfalls einem klar definierten Ordnungssystem. Er verzichtete weitestgehend auf Attribute und konzentrierte sich auf schnörkellose Brustbilder im einheitlichen Format von ca. 63,5 x 76 cm, jeweils in einem ovalen Bildfeld.⁵² Grundsätzlich galt es, die politischen und moralischen Wertvorstellungen der Republik im Portrait zu kodieren. Dabei waren Einfachheit und Strenge in der Komposition, in der Kleidung und im Habitus angebracht.

Die Zielvorstellung von Peales Portrait-Galerie weist deutliche Parallelen zu den Intentionen seiner ephemeren Festdekorationen auf, beförderte doch in beiden Medien die Präsentation, Popularisierung und Ehrung der militärischen bzw. politischen Größen die Generierung einer nationalen und/oder kollektiven Identität. Die Inklusion in Peales Galerie war zugleich moralische Auszeichnung der Dargestellten und moralischer Appell an den Rezipienten – eine Doppelstrategie, die ja auch in den Transparent-Malereien aufschien.

Im Hinblick auf Peales Symbolsprache kann der Bogen aber sogar noch etwas weiter zurückgeschlagen werden. So spricht Charles Coleman Sellers im Zusammenhang mit den Transparenten von einer Mischung aus "*popular enthusiasm and stately classical imagery*",⁵³ und eine ganz ähnliche Verschmelzung lässt sich ja bereits in älteren Portraitdarstellungen von Peales Hand beobachten, etwa in den im Auftrag Edward Jennings entstandenen Portraits von William Pitt (1768)⁵⁴ und von John Beale Bordley (1770).⁵⁵ Auch die aus verschiedenen Transparenten bekannte Demonstration amerikanisch-französischer Bündnistreue findet sich im Portrait wieder: In *Washington at Yorktown* (1784) präsentiert Peale General Washington und Lafayette – sozusagen stellvertretend für Amerika und Frankreich – einträchtig nebeneinander.⁵⁶

Als Dritter im Bunde erscheint noch Colonel Tench Tilghman, der aus Ma-



Abb. 4. Charles Willson Peale: *Washington at Yorktown*, 1784, State House Annapolis, Maryland. (Quelle: URL:<<http://www.msa.md.gov/msa/speccol/1545/html/1120.html>>)

nur am Rande soll hier auch auf die Zweisprachigkeit des Triumphbogens hingewiesen werden. Ganz in diesem Sinne reflektierte Peales Museum, wie Sidney Hart und David Ward 1988 beobachteten, "*eighteenth-century Enlightenment ideas about order, harmony and civic virtues*",⁵¹ eine Formel, die sich, wie wir gesehen haben, durchaus bereits auf die früheren, ephemeren Unternehmungen des Künstlers anwenden lässt.

ryland stammende langjährige Sekretär und *aide-de-camp* Washingtons.

Transparentdekoration und der Komplex aus Museum und Porträtgalerie ergänzten sich aber auch noch in anderer Hinsicht auf frappierende Weise; sie zeichneten auf unterschiedliche, aber letztlich komplementäre Art die Revolutionsergebnisse nach und boten differente, aber sich ergänzende Systeme von Memoria: Während die ephemeren Werke das zeitliche Element betonten, den rasch sich verflüchtigen Moment, das Augenblickhafte, zielten Portrait-, Galerie- und Museumsgedanke eben auf das genaue Gegenteil, nämlich Dauer und Beständigkeit. In diesem Kontext weist auch David Ward darauf hin, dass Peale die Revolution eher im Portrait als im Historienbild, vornehmlich im Charakter und der Person ihrer Akteure und nicht so sehr im Ereignis memorierte. Ward charakterisiert die Portraits als *"antihistory painting"*, in denen *"actions and events appear inevitable, and preordained"*.⁵⁷ Zugleich hält er aber auch fest: *"By subordinating actions to character, Peale's portraits democratized heroism, creating an identity between the hero and the audience"*,⁵⁸ und beschreibt damit punktuell auch eine in den Transparentdekorationen wieder erkennbare Strategie.

Für Peale erfüllten die Portraits aber noch weitere Funktionen: Sie dienten unter anderem der Eigenwerbung als Portraitmaler. Zudem konnte durch die politische Einbindung der Kunst schließlich auch der Künstler selbst no-

bilitiert werden, der eine Verbesserung seines Ansehens gerade in der formativen Phase der Republik durchaus benötigte.⁵⁹ Dabei waren Peales Bemühungen aber nicht allein auf die traditionelle Beziehung zwischen Maler und Portraitiertem oder Auftraggeber gerichtet, sondern ganz bewusst expansiv. Museum und öffentliche Transparentdekorationen erweiterten die Außenbeziehungen des Künstlers beträchtlich, konnten ihm eine Öffentlichkeit – auch ein Prestige – schaffen, die auf althergebrachte Weise kaum zu erreichen war. Auch unter diesem Aspekt erschließen sich Peales ephemere und dauerhafte Projekte als komplementäre wie synergetische Modelle: Beförderten Transparente und Triumphbogen die aktuelle Popularität des Künstlers, so galt mit der Schaffung von Galerie und Museum die Sorge nicht zuletzt dem Nachruhm. Wiederum erweist sich Peale damit als exemplarisch, war doch das Tugendideal ganz wesentlich verbunden mit dem zeitgenössischen Ruhmesgedanken. In diesem Sinne bescheinigte Douglas Adair der Generation der amerikanischen Revolutionshelden schon 1967: *"The pursuit of fame, they had been taught, was a way of transforming egotism and self-aggrandizing impulses into public service; they had been taught that public service nobly (and selfishly) performed was the surest way to build 'lasting monuments' and earn the perpetual remembrance of posterity."*⁶⁰ Er gibt damit auch eine treffende Charakteristik von Philadelphias engagiertem Maler, Museumsmann und Kulturschaffenden Charles Willson Peale.

Anmerkungen:

1 Der ephemere Charakter legt zwar die Bezeichnung als Ehrenpforte nahe, den zeitgenössischen Quellen folgend soll aber fürderhin der Begriff Triumphbogen verwendet werden.

2 Neben der Verortung des Triumphbogen-Gedankens in der römischen Republik kann die Nutzung einer solchen Festarchitektur aber auch an die Vorlieben des amerikanischen Verbündeten, Frankreich,

anknüpfen. Zum französischen Festwesen und zu ephemeren Dekorationen des 18. Jh. vgl. u.a. Eric Monin: *"Fiction latente, fiction construite, fiction rhétorique: les trois états de la représentation d'un idéal festif."* In: *Cahiers thématiques 5. Fiction théorique*. Lille 2005, S. 260-275.

3 Vgl. u.a. Charles Coleman Sellers: *Charles Willson Peale*. New York 1969b, S. 139f.

4 Zu Peales politischer Karriere vgl. z.B. Sidney Hart:

"A graphic Case of Transatlantic Republicanism." In: Lillian B. Miller / David C. Ward: *New Perspectives on Charles Willson Peale*. Pittsburgh 1991, S. 73-82.

5 Joseph J. Ellis: *After the Revolution. Profiles of Early American Culture*. New York 1979, S. 43.

6 Zu Recht haben beispielsweise Sarah Bonnemaïson und Christine Macy (Sarah Bonnemaïson / Christine Macy: *"Introduction."* In: dies. (Hg.):

Festival Architecture. New York 2008, S. 1) noch einmal darauf hingewiesen, dass "ephemeral architecture offers another face to the history of architecture. If one were to map this 'other' history in parallel to the more familiar chronicle of monuments and ruins, the relationship between these two kinds of architecture would be informative and at times surprising, in the way each has influenced the other".

7 Hierzu und zum Folgenden: Pennsylvania Assembly: *Report Recommending a Triumphal Arch*. Philadelphia, 2.12.1783, zit. nach Lillian B. Miller (Hg.): *Peale Papers. The selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*. New Haven, London 1983, I, S. 398-401. Zur physischen Komponente von öffentlichen Feierlichkeiten bzw. Festarchitektur vgl. z.B. Diane Favro: "The festive experience. Roman procession in the urban context." In: *Bonnemaison / Macy* 2008 (vgl. Anm. 6), S. 10-42, die diese Verbindung am Beispiel römischer Prozessionen und ihrer städtischen Kontextualisierung aufzeigt. Favro (ebd. S. 10) spricht von "full-bodied interactive events operating in four dimensions". Vgl. ferner Bettina Bergmann / Christine Kondoleon (Hg.): *The Art of the ancient spectacle*. Washington 1999, S. 9-35.

8 Vgl. z.B. *Pennsylvania Journal*, 31.2.1781.

9 Vgl. Harold C. Syrett: *The Papers of Alexander Hamilton*. New York 1962, III, S. 499f.

10 Gerade im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert wurden Transparentbilder als Medien städtischer Öffentlichkeit neu bewertet; vgl. Birgit Verwiebe: *Das transparente Bild im späten 18. und 19. Jh. Seine Entstehung, Entwicklung und Einordnung in die Geschichte der Medien der Massenkommunikation*. Phil. Diss. Greifswald

1989. Bei einer nicht geringen Zahl von Charles Willson Peales Transparentmalereien dürfen wir von der Mitarbeit seines Bruders, James Peale, ausgehen. Charles Coleman Sellers (Charles Coleman Sellers: "Charles Willson Peale with Patron and Populace. A Supplement to Portraits and Miniatures by Charles Willson Peale. With a Survey of His Work in Other Genres." In: *Transactions of the American Philosophical Society* 59 (1969a), S. 9.) bescheinigt beiden Peales ein besonderes Interesse an dieser Kunstform und fasst die Anfänge in Amerika zusammen. Zu Peales ersten Versuchen mit Transparentbildern vgl. Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 364. Kleinere Transparentbilder steuerte Peale auch zur Inszenierung der Schmäprozession und rituellen Bestrafung des Hochverrätters Benedict Arnolds in effigie am 30. September 1780 in Philadelphia bei; vgl. z.B. ebd. S. 352-356. Peter Shaw: *American patriots and the Rituals of Revolution*. Cambridge, Mass. 1981, S. 15-17.

11 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 5.

12 *Virginia Gazette* vom 23.2.1775; vgl. auch Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 14.

13 Peale war allerdings nicht der erste, der in Philadelphia mit einer solch patriotischen Inszenierung den Triumph Washingtons feierte. Vielmehr war ihm Alexander Quesnay de Glovay zuvorgekommen und hatte bereits am Abend des 24.11. sein Haus mit einer ähnlichen Dekoration versehen; vgl. *Pennsylvania Packet*, 1.11.1781.

14 *Freeman's Journal*, 31.10.1781.

15 Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 364.

16 *Pennsylvania Packet*,

1.11.1781. Als Motto der Dekoration im zweiten Stock nennt die *Pennsylvania Packet* abweichend von *Freeman's Journal* (31.10.1781, vgl. Anm. 14) "SHINE VALIANT CHIEFS".

17 *Pennsylvania Packet*, 4.12.1781.

18 *Pennsylvania Packet*, 4.12.1781.

19 Auch für sein Transparentbild anlässlich der Feier zur Ratifizierung der Konstitution in Annapolis 1788 (s.u.) nutzte Peale neben einer "Fama" eine Personifikation Amerikas, die durch "Perseverance" näher charakterisiert wurde. Es handelt sich dabei um einen Wertebegriff, der nicht nur öffentliche Relevanz besaß, sondern auch privat für Peale und seine Familie von Bedeutung war. In diesem Sinne auch David C. Ward: *Charles Willson Peale. Art and selfhood in the Early Republic*. Berkeley 2004, S. 89f.

20 Am 13.5.1782, dem staatlich bestimmten "day of celebration", präsentierte Peale im Auftrag des Kongresses im State House Yard von Philadelphia die Transparentdarstellung eines dreiteiligen Triumphbogens: Während in der Mitte die Abkürzung U.S.A. und das Motto "Libertas lux optima nobis", umkränzt mit Lorbeer und dreizehn Sternen, zu sehen war, widmete Peale die seitlichen Kompartimente dem französischen König (rechts), respektive der Königin (links), die jeweils mittels Name, Titel und Motto präsentiert wurden. Vgl. *Independent Gazeteer*, 18.5.1782. Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 369.

21 Der Geburtstag Louis' XVI. wurde in Philadelphia am 26.8.1782 mit verschiedenen Programmpunkten zelebriert. Peale nutzte die Gelegenheit für eine neuerliche private Präsentation von Transparenten an seinem Haus. Dabei

fanden die Ausführungen vom November 1781 noch einmal Verwendung und wurden ergänzt durch Darstellungen und Würdigungen des französischen Königspaares und ferner des Marquis de Lafayette sowie eine Karikatur auf das britische System von Unterdrückung und Ausbeutung; vgl. auch *Pennsylvania Packet*, 24.8. und 29.8.1782. Ferner Sellers 1969b (vgl. Anm. 3), S. 191.

22 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 25f.

23 Noch bis 1824 schuf Peale weitere Transparentdekorationen, die im Umfang variierten und nicht gänzlich auf die politische Sphäre beschränkt blieben. Februar 1800: Transparentdekoration an der Fassade der Philosophical Hall. 4.7.1803: Transparente zur Feier des Unabhängigkeitstages. 1808: "Transparent Silence" für die Konzerte der *Amateur Society*. 15.2.1815: Transparentdekoration "Peace". September 1824: Neun Transparente für die Fenster des Long Room von Peales Museum anlässlich der Rückkehr Lafayettes nach Amerika. Dezember 1824: "New Year's Transparency" für das mittlere Fenster des Long Room; vgl. auch Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 33, 35, 38, 40f., 47. An die Transparentbilder knüpfte Peale auch 1785 mit den "Moving Pictures" ("Exhibition of Perspective Views with Changeable Effects") an; Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 428-433. Ferner Susan Stewart: "Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Peale." In: Lynne Cooke (Hg.): *Visual display. Culture beyond appearances*. Seattle 1995, S. 216f.

24 Karol Ann Peard Lawson: "Charles Willson Peale's John Dickinson. An American Landscape as Political Allegory." In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 136 (1992), S. 464f. Lawson (ebd. S. 464f.)

führt etwa Beispiele aus Cesare Ripas *Iconologia* an.

25 *Pennsylvania Assembly* 1783 (vgl. Anm. 7).

26 Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 406. In diesem Sinne berichtete auch das *Pennsylvania Journal* am 28.1.1784: "Mr Peale's ingenious representations of paintings, having been prevented by an unfortunate accident, a number of citizens desirous of testifying their regard for his particular merit on this occasion, and of shewing their zeal and attachment to the glorious cause of the intended celebration have agreed to raise a sum by subscription to renew the exhibition." Die Arbeit zahlte sich für Peale finanziell allerdings keineswegs aus. In seiner Autobiographie beklagt er sich über den Undank der Öffentlichkeit; vgl. Miller 1983 (vgl. Anm. 7), S. 412, Anm. 5.

27 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 2.

28 Eine Besonderheit in Peales Unternehmungen mit nationaler Note war beispielsweise die Ausgrabung von Mastodonknochen bei Newburgh, New York, 1801, eine kuriose und faszinierende Geschichte, die hier nicht ausführlicher behandelt werden kann; vgl. dazu u. a. Lilian B. Miller: "Charles Willson Peale as History Painter. The Exhumation of the Mastodon." In: *The American Art Journal* 13 (1981), S. 47-68. Laura Rigal: *The American Manufactory. Art, Labour, and the World of Things in the Early Republic*. Princeton 1998, S. 91-113.

29 Zur lateinischen Version der Inschriften vgl. jeweils *Pennsylvania Assembly* 1783 (vgl. Anm. 7).

30 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 20.

31 Sarah J. Purcell: *Sealed with Blood. War, Sacrifice,*

and Memory in Revolutionary America. Philadelphia 2002, S. 65f.: "The celebration of peace, particularly the elaborate and expansive triumphal arch, was a chance for the Assembly to sanction a respectable politics of the street that rejected the public action, rule by committee, and unruliness of the prewar era".

32 Wendy Bellion: "'Extended the sphere'. Charles Willson Peale's panorama of Annapolis." In: *The Art Bulletin* 86 (2004), S. 545. Eric Slauter: *The State as a Work of Art. Politics and the Cultural Origins of the Constitution*. Ph.D. diss. Stanford University 2000, S. 52-153.

33 Vgl. z.B. Richard Hopkinson: "An Ode for the 4th of July, 1788." In: *Pennsylvania Mercury*, 5.7.1788, und ders.: "An Account of the Grand Federal Procession." In: *Pennsylvania Gazette*, 9.7.1788. Zur Ratifizierungsfeier in Philadelphia vgl. auch Jürgen Heideking: *Die Verfassung auf dem Richterstuhl. Vorgeschichte und Ratifizierung der amerikanischen Verfassung 1787-1791*. Berlin 1988, S. 723-728. Insgesamt zur republikanischen Festkultur ebd. S. 709-758.

34 Der Aufbau wurde nach Peales Entwurf von William Williams and Company umgesetzt.

35 Heideking 1988 (vgl. Anm. 33), S. 725.

36 John Thomas Scharf / Thompson Westcott: *History of Philadelphia*. Philadelphia 1884, I, S. 448.

37 Vgl. auch Sellers 1969b (vgl. Anm. 3), S. 234f.

38 *Pennsylvania Packet*, 24.4.1789. Ausführlichere Beschreibung in *Columbian Magazine* 3 (Mai 1789), S. 282f.

39 Zu den Voraussetzungen und zur Spezifikation der

Inszenierung u.a. Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 29.

40 Vgl. z.B. Gordon S. Wood: "The Greatness of George Washington." In: Don Higginbotham (Hg.): *George Washington Reconsidered*. Charlottesville and London 2001, S. 316.

41 Zum Republikanismus-Begriff in Amerika an der Wende zum 19. Jh. vgl. u.a. Robert E. Shalhope: "Republicanism and Early American Historiography." In: *William and Mary Quarterly* 39 (1982), S. 334-356. Linda K. Kerber: "The Republican Ideology of the Revolutionary Generation." In: *American Quarterly* 37 (1985), S. 474-495. Gordon S. Wood: *The Radicalism of the American Revolution*. New York 1992.

42 John Adams an Mercy Otis Warren, 16.4.1776, in: Robert J. Taylor u.a. (Hg.): *Papers of John Adams*. Cambridge, Mass., 1979, IV, S. 124.

43 Dietmar Schloss: *Die tugendhafte Republik. Politische Ideologie und Literatur in der amerikanischen Gründerzeit*. Heidelberg 2003, S. 35. John G.A. Pocock: "Virtues, Rights, and Manners: A Model for Historians of Political Thought." In: ders.: *Virtue, Commerce, and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge 1985, S. 37-50.

44 Zum Zusammenhang von Festinszenierung, Festarchitektur und Öffentlichkeit u.a. Werner Oechslin / Anja Buschow: *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*. Stuttgart 1984, S. 8-117.

45 Zum republikanischen Bildungsideal vgl. auch Schloss 2003 (vgl. Anm. 43), S. 71-86.

46 Zu Peales Museum vgl. u.a. Charles Coleman Sellers: *Mr.*

Peale's Museum. Charles Willson Peale and the first popular museum of natural science and art. New York 1980. Sidney Hart / David C. Ward: "The Waning of an Enlightenment Ideal. Charles Willson Peale's Philadelphia Museum, 1790-1820." In: *Journal of the Early Republic* 8 (1988), S. 389-418. David R. Bingham: *Public culture in the early republic. Peale's Museum and its audience*. Washington, DC 1995. Zur Portraitgalerie u.a. Brandon Brahm Fortune: "Charles Willson Peale's Portrait Gallery. Persuasion and Plain Style." In: *Word and Image* 6 (1990), S. 308-324. Kirsten E. Williams: "From Gentility to Republicanism. Creating an American Form of Portraiture in the Early Republic." In: *Essays in History. Published by the Corcoran Department of History at the University of Virginia* 38 (1996), URL:<<http://etext.virginia.edu/journals/EH/EH38/Williams.html>> [02. 09. 2009]. Joseph Manca: "Cicero in America. Civic duty and private happiness in Charles Willson Peale's Portrait of William Paca." In: *American Art* 17 (2003), S. 68-98.

47 Neben den naturwissenschaftlichen Exponaten und den Malereien präsentierte das Museum technische Gerätschaften, die wissenschaftlichen Experimenten und Demonstrationen, aber teilweise auch der Unterhaltung dienten.

48 Statistische Untersuchungen zeigen allerdings, dass die Besucher doch größtenteils der oberen Mittelklasse angehörten. Bingham 1955 (vgl. Anm. 46) demonstriert, dass das Museum und Peales Ausstellungspraxis den üblichen Klassen- und Genderstandards treu blieben.

49 *Address delivered by Charles W. Peale to the Corporation and Citizens of Philadelphia,*

of the 18th day of July, in Academy Hall, Fourth Street. Philadelphia 1816, S. 9f.; vgl. auch Sellers 1980 (vgl. Anm. 46), S. 18. Es passt gut zu seinem Engagement für "useful knowledge", dass Charles Willson Peale immer wieder selbst als Forscher und Erfinder hervortrat.

50 *American Daily Advertiser*, 26.12.1795.

51 Hart / Ward 1988 (vgl. Anm. 46), S. 392.

52 Vgl. *Historical Catalogue of the Paintings in the Philadelphia Museum, Consisting Chiefly of Revolutionary Patriots and other Distinguished Characters*. Philadelphia 1813.

53 Sellers 1969a (vgl. Anm. 10), S. 9.

54 1768, Westmoreland County Museum and Library, Montross, Virginia. Replik im State House Annapolis, Maryland.

55 National Gallery of Art, Washington.

56 State House Annapolis, Maryland.

57 Ward 2004 (vgl. Anm. 19), S. 83f.

58 Ward 2004 (vgl. Anm. 19), S. 83.

59 Zur Rolle des Künstlers bereits N. Harris: *The Artist in American Society. The Formative Years 1790-1860*. New York 1966, S. 28-53. Lillian B. Miller: *Patrons and Patriotism. The Encouragement of the Fine Arts in the United States 1790-1860*. Chicago 1966.

60 Trevor Celbourn (Hg.): *Fame and the Founding Fathers. Essays by Douglas Adair*. New York 1974, S. 8.