

Carle Vernet : die Geburt des Dandy aus den Zwängen des Kunstmarktes

Autor(en): **Joachimides, Alexis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **9 (2015)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872114>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Alexis Joachimides

Carle Vernet

Die Geburt des Dandy aus den Zwängen des Kunstmarktes

Der heute aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit weitgehend verschwundene Maler und Grafiker Antoine Charles Horace Vernet (1758–1836), genannt Carle, erreichte mit seinem künstlerischen Werk zu Lebzeiten ein breites Publikum, mit dem er nicht zuletzt durch neue Vermarktungsstrategien und die Nutzung technologischer Innovationen in Kontakt getreten ist. In der professionellen Kunstkritik seiner Tage jedoch blieb seine Anerkennung hinter der Wertschätzung seines Vaters, des berühmten Landschaftsmalers Claude-Joseph Vernet (1714–1789), sowie seines eigenen Sohnes, des erfolgreichen Historien- und Genremalers Horace Vernet (1789–1863), spürbar zurück. Zwischen diesen beiden Generationen besetzte er von vornherein eine problematische Position in der einzigen französischen Künstlerdynastie, die die Epochenschwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert zu überstehen vermochte. Der prekären Aussichten auf Nachruhm scheint er sich in den letzten Lebensjahren selbst bewusst gewesen zu sein, wie ein ihm zugeschriebenes Bonmot andeutet, das in einem seiner vielen Nachrufe in der Tagespresse und den Kunstzeitschriften des Winters 1836/1837 überliefert ist: «On dira de moi ce qu'on disait du grand dauphin: fils de roi, père de roi, et jamais roi».¹ In der einschlägigen Kunstliteratur des späteren 19. Jahrhunderts, die in der Regel als Kollektivbiografie der drei aufeinanderfolgenden Künstlergenerationen anlegt war, blieb ihm aufgrund seiner mittleren Stellung immer zumindest eine gewisse Aufmerksamkeit sicher, die ausserdem noch lange Zeit durch das Interesse von Grafiksammlern an seiner Arbeit wachgehalten wurde.² Das 20. Jahrhundert hat Carle Vernet dann allerdings aus leicht nachvollziehbaren Gründen beinahe vollständig aus dem Auge verloren, da sich sein Werk nicht in das inzwischen massgebliche Paradigma einer Vorgeschichte der klassischen Avantgarde einfügen liess.³ Auch von der Aufwertung der offiziellen Kunst des 19. Jahrhunderts in den letzten Jahrzehnten, die auf einer Revision dieses enggefassten Modernisierungs-

paradigmas beruhte, konnte er nur in geringem Umfang profitieren, trotz der Aufnahme einzelner Werke in Ausstellungen und gelegentlicher Museumsankäufe.⁴ Bis heute hat Carle Vernet nicht die Aufmerksamkeit erhalten, die ihm als einer durchaus interessanten Figur aus der Entstehungszeit des modernen Kunstbetriebes tatsächlich zusteht, und es wäre ein erwünschter Nebeneffekt dieser Ausführungen, sollten sie eine intensivere Beschäftigung der Forschung mit diesem Künstler anregen können.⁵

Von frühester Jugend an war Carle Vernet systematisch auf eine bedeutsame Rolle im Kunstbetrieb vorbereitet worden, nachdem sein Vater ihn anstelle des älteren Bruders Livio, der eine ausserkünstlerische Berufslaufbahn einschlug, zum Stammhalter der künstlerischen Familientradition erkoren hatte. Entsprechend den üblichen Erwartungen einer Künstlerfamilie des Ancien Régime sollte der Sohn bei dieser Gelegenheit nicht einfach in die Fussstapfen seines Vaters treten, der als Spezialist für Seestücke und Landschaftsgemälde eine untergeordnete Position innerhalb der akademischen Hierarchie der Bildgattungen besetzte, sondern den sozialen Aufstieg der Familie erreichen. Aus diesem Grund bemühte sich Claude-Joseph Vernet darum, seinem Sohn eine Ausbildung zum Historienmaler zu ermöglichen, dem damit einerseits der Zugang zu Führungspositionen in der Kunstakademie offengestanden hätte und andererseits die Aussichten auf eine Wahrnehmung in der kunstinteressierten Öffentlichkeit wesentlich erleichtert worden wären. Anstatt ihn im eigenen Atelier auszubilden, schickte er den Sohn 1769 zu dem bekannten Historienmaler und zukünftigen Akademieprofessor Nicolas-Bernard Lépicié, der dem jungen Carle Vernet neben einer handwerklichen Ausbildung den Zugang zum Aktzeichensaal der Akademie und die Unterstützung bei den regelmässigen Preisausschreiben der Institution gewährleisten konnte. Nach mehreren Anläufen gewann der Schüler 1782 den Prix de Rome, der zu einem mehrjährigen Studienaufenthalt an der italienischen Zweigstelle der Pariser Akademie berechtigte und die massgebliche Qualifikation für eine Karriere als Historienmaler darstellte. Obwohl Vernet seinen Aufenthalt in Rom als «pensionnaire du Roi» bereits nach wenigen Monaten aus persönlichen Gründen abbrach, gelang es ihm im August 1789, die vorläufige Aufnahme in die Akademie als Historienmaler zu erreichen, also noch zu Lebzeiten des Vaters, der im Dezember desselben Jahres verstorben ist. Die revolutionsbedingte Auflösung der Académie Royale im Jahre 1793 sollte indessen seine erwartete Vollmitgliedschaft zunichte machen.⁶



1 Carle Vernet, *Der Triumphzug des Aemilius Paulus*, 1788/1789, Öl auf Leinwand, 129,9 × 438,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Voraussetzung für die Aufnahme des jungen Künstlers als «agrée» war die Präsentation eines Aufnahmestückes, das als Historiengemälde die Eignung für die anvisierte Hierarchieposition unter Beweis stellen sollte. Vernets erstes und – wie sich erweisen sollte – auch sein einziges Historienbild, der anschliessend im Salon des Jahres 1789 ausstellte *Triumphzug des Aemilius Paulus* (Abb. 1), beruht auf einer von Plutarch geschilderten Episode aus der Geschichte der Römischen Republik, wonach der geehrte Feldherr, der den Makedonenkönig Perseus in der Schlacht bei Pydna besiegt hatte, durch Neid und Missgunst in den eigenen Reihen beinahe um seine verdiente Anerkennung geprellt worden wäre. Das Gemälde orientierte sich am Vorbild Jacques-Louis Davids (1748–1825) als der inzwischen fast unbestrittenen Führungsgestalt der französischen Historienmalerei. Statt jedoch die provokativen Stilbrüche des bis heute berühmtesten Werkes von David, des *Schwurs der Horatier* von 1785, zum Ausgangspunkt des eigenen Entwurfes zu machen, griff Vernet auf eine frühere, weniger kontroverse Etappe im Werk des Künstlerkollegen zurück.⁷ Wie David in seinem Gemälde *Belisarius empfängt ein Almosen* (Abb. 2) aus dem Salon des Jahres 1781 bemühte sich Vernet in seiner Darstellung um eine von Poussin entlehnte, friesartige Komposition der Figuren in einem Bühnenhaft schmalen Bildraum, der durch eine bildparallel geführte Stadtmauer scharf von der antiken Architektur-



2 Jacques-Louis David, *Belisarius empfängt ein Almosen*, 1781, Öl auf Leinwand, 288 × 312 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille

kulisse des Hintergrundes abgesetzt wird. Diese auf Landschaftsbilder Poussins und anderer französischer Maler des 17. Jahrhunderts zurückgreifende Imagination des antiken Rom hat Carle Vernet seitlich durch zwei nach vorn gerückte Triumphbögen abgeschlossen, durch die ein römischer Triumphzug die Bühne betritt und wieder verlässt.⁸ David hatte diesen von der zeitgenössischen Kritik eingeforderten Neo-Poussinismus jedoch mit der neuartigen emotionalen Betrachtersprache der Empfindsamkeit nach dem Vorbild der narrativen Genrebilder von Jean-Baptiste Greuze verbunden, die seinen spätrömischen General zum Mittelpunkt eines sentimentalischen Rührstückes über die Undankbarkeit der Welt werden liess.⁹ Vernet dagegen verzichtete bei seinem Aufnahmestück darauf, den Betrachter über die Gefühlsebene anzusprechen, zumal auch bei der sehr grossen Zahl von Einzelfiguren der Fokus auf die Hauptfigur beinahe abhanden zu kommen droht. Zur Wahl einer aus Sicht der Empfindsamkeit ungeeigneten Narration, für die Vernet – abweichend von den Statuten der Akademie – selbst verantwortlich gewesen sein soll, gesellten sich kompositorische Gestaltungsprobleme, was zu einem Ergebnis führte, das deutlich hinter dem Vorbild Davids zurückblieb.¹⁰

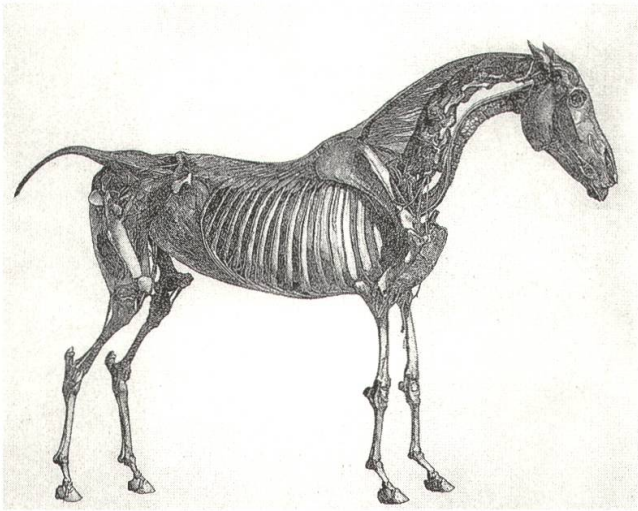
In den Jahren nach 1789 ersparte der revolutionsbedingte Zusammenbruch der staatlichen Kunstpatronage, auf die die Historienmalerei angewiesen war, Vernet die weitere Prüfung seines Entwicklungspotenziales als Historienmaler und verhinderte eine Fortsetzung der Karriere, für die er nahezu zwanzig Jahre lang ausgebildet worden war. Der Künstler war gezwungen, sein Schaffen auf den von Genremotiven, Landschaftsdarstellungen und Porträts dominierten Bereich auszurichten, für den tatsächlich eine Nachfrage auf dem privaten Kunstmarkt existierte, und die Gelegenheit zu ergreifen, seine grosse Anpassungsfähigkeit unter Beweis zu stellen. Schon in den letzten Jahren vor der Revolution hatte Carle Vernet auf Bestellung moderne Jagddarstellungen angefertigt, in die Porträts der Auftraggeber integriert sein konnten, etwa des Herzogs von Orléans und seines Sohnes, des Herzogs von Chartres (Abb. 3).¹¹ Im Anschluss an diese ersten Erfahrungen schuf sich der Künstler in relativ kurzer Zeit dank seiner Adaption der britischen «sporting art» für das französische Publikum eine eigene Marktnische mit Jagdszenen, Pferderennen und militärischen Kavalleriemotiven, die die narrative Qualität der Genremalerei mit der präzise beobachteten, anatomisch korrekten Wiedergabe des Pferdekörpers verbanden. Hatte er 1791 mit der Ankündigung eines – nie ausge-

- 3 Carle Vernet, *Der Herzog von Orleáns und der Herzog von Chartres auf einer Parforcejagd*, 1787/1788, Öl auf Leinwand, 108 x 128 cm, Musée Condé, Chantilly



führten – Pendants sein Aufnahmestück noch einmal gezeigt, so folgte auf die erste Ausstellung eines Jagdsujets im Salon des Jahres 1793 bald eine unübersehbare Zahl von Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen, die um das populäre Motivrepertoire kreisten.¹² Schon 1795 ging Vernet als Vorlagenlieferant eine längerfristige Kooperation mit dem Stecher Louis-Philibert Debucourt ein, mit dessen Hilfe er ein in Grossbritannien bereits gebräuchliches Modell der Vermarktung von Kunst erfolgreich nach Paris übertrug. Später gehörte er zu den ersten Künstlern, die das neue Verfahren der Lithografie, das sich in Frankreich ab 1816 durchzusetzen begann, in Zusammenarbeit mit spezialisierten Verlegern für die Verbreitung des eigenen Werkes nutzten.¹³ Vernets Interesse an den neuen Distributionsformen resultierte aus seinem Bemühen, die Reichweite seines künstlerischen Angebotes auf ein möglichst grosses Publikum auszudehnen und damit zugleich die wirtschaftliche Basis seiner Tätigkeit abzusichern und zu verbreitern. Der Erfolg dieser Strategie bestätigt seine Fähigkeit, als einer der ersten Künstler des 19. Jahrhunderts die Erwartungen eines Durchschnittsbetrachters an die bildende Kunst antizipiert zu haben.

Die Spezialisierung auf den Motivkreis des «genre hippique», die zum Markenzeichen des Künstlers werden sollte, war eine kulturelle Übersetzungsleistung, die die britische Tradition des Pferdeporträts mit den Erwar-



4 George Stubbs, Tafel aus *The Anatomy of the Horse*, 1766, Kupferstich, 37,4 × 47,4 cm, British Museum, Department of Prints and Drawings, London

tungen des französischen Publikums in Einklang brachte, dem durch die Darstellung von Parforcejagden oder Pferderennen ein Blick in die ansonsten unsichtbare und unerreichbare Welt der neuen Oberschicht gewährt zu werden schien. In Grossbritannien war es schon seit dem früheren 18. Jahrhundert für aristokratische Pferdezüchter üblich, ihre bei Pferderennen erfolgreichen Tiere, die dem Eigentümer neben dem Ruhm auch hohe Prämien und Wettgewinne einbrachten, porträtieren zu lassen. Eine neue Qualität hatte diese «sporting art» im Werk von George Stubbs (1724–1806) gewonnen, dem füh-

renden Spezialisten des Pferdeporträts in der zweiten Jahrhunderthälfte. Angeregt vom steigenden Geltungszuwachs der Naturwissenschaften im Zuge der Aufklärung hatte Stubbs die Darstellung des Pferdekörpers durch seine detaillierten anatomischen Sektionen, die er in den Kupferstichtafeln der 1766 erschienenen *Anatomy of the Horse* publizierte (Abb. 4), auf eine neue empirische Basis gestellt.¹⁴ Vernet eignete sich aus dieser Quelle den gesteigerten Realismus in der Darstellung des Tieres an, der seine Pferde deutlich von der konventionellen Wiedergabe in der bisherigen französischen Malerei unterschied. Der Rückgriff auf Stubbs lag für ihn weitaus näher als für die meisten seiner französischen Malerkollegen, da er aufgrund spezifischer biografischer Umstände schon früh einen genauen Einblick in den britischen Kunstbetrieb hatte gewinnen können. Sein Vater hatte die ersten zwanzig Jahre seiner Karriere als Landschaftsmaler in der ausländischen Künstlerkolonie in Rom verbracht. Dort heiratete Claude-Joseph Vernet die Tochter eines irisch-katholischen Offiziers der päpstlichen Marine, was die Vermutung nahelegt, dass sein Sohn ausser Französisch auch Englisch als Muttersprache beherrschte. Während der Zeit in Rom gewann der Vater zudem eine Klientel britischer und irischer Auftraggeber unter den jungen aristokratischen Reisenden auf ihrer «Grand tour», zu denen er den Kontakt auch bei seiner Rückkehr nach Frankreich aufrechterhielt.¹⁵ Aus den Interessen dieser Auftraggeber ergab sich hin

und wieder die Gelegenheit zur Zusammenarbeit mit dem englischen Pferdeporträtisten. Ein Beispiel dieser ungewöhnlichen Kooperation ist das Porträt des Rennpferdes Hollyhock, das Stubbs im Winter 1766/1767 nach Paris senden liess, damit Claude-Joseph Vernet den Landschaftshintergrund und die Staffagefiguren hinzufügte, bevor das Gemälde an den Besteller in London zurückgeschickt wurde.¹⁶ Im Atelier seines Vaters hatte Carle Vernet die Pferdedarstellungen von Stubbs genau studieren und damit eine wesentliche Ergänzung der allgemein verfügbaren Kenntnis des Stichwerkes zur Anatomie des Pferdes erfahren können.

Damit diese Anregung aus der britischen Malerei für den französischen Kunstmarkt tatsächlich fruchtbar zu machen war, musste Vernet das Pferdeporträt aus seinem ursprünglich rein deskriptiven Zusammenhang herauslösen und durch konzeptionelle Anleihen bei der Genremalerei narrativ überformen. Stubbs verzichtete wie seine Vorgänger bei der Darstellung des hochgradig individualisierten, üblicherweise im Profil wiedergegebenen Rennpferdes beinahe auf jede Andeutung des vorangegangenen Rennverlaufes oder anderer Handlungszusammenhänge. Das Pferdeporträt gehörte zu jener Gruppe deskriptiver Bildgattungen wie die Landhausvedute oder das Familienporträt, die den Schwerpunkt der Nachfrage nach aktueller Kunst in Grossbritannien während des 18. Jahrhunderts ausmachten. Für ein französisches Publikum dagegen, das kein Interesse an individualisierten Pferdeporträts besass, knüpfte Vernet an seine Ausbildung als Historienmaler an und bemühte sich um einen dramatischen Handlungsrahmen, in den er seine Pferdomotive einbetten konnte. Die Vervollkommnung dieser Strategie lässt sich anhand von Vernets Darstellungen des Rennsportes nachvollziehen, bei denen anfänglich eine parataktische Aufreihung der Pferde vor dem Start noch recht deutlich der statischen Präsentation des Tieres in Stubbs' Gemälden verpflichtet war, während spätere Bilderfindungen die Pferde und ihre Reiter in vollem Galopp auf der Rennbahn zeigen. Neben dieser dynamischen, Bewegung suggerierenden Kompositionsweise entstammte auch die emotionale Spannung, die Vernet durch die Andeutung eines Willenskonfliktes zwischen dem Tier und seinem menschlichen Gegenpart erzeugte, dem Repertoire der narrativen Genre- oder Historienmalerei. Ein späteres Beispiel wie die 1821 publizierte Lithografie eines Pferdemarktes in ländlicher Umgebung (Abb. 5), auf der sich zwei wohlhabende Käufer eine Reihe von Vollblütern vorführen lassen, nutzt die dynamische Konfiguration des sich



5 Carle Vernet, *Pferdemarkt auf einer Dorfwiese*, 1821, Lithografie, ca. 35 × 23 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Paris

aufbäumenden Tieres und seiner Beherrschung durch den Menschen gleich in mehreren Varianten. Mit der Landschaftskulisse und den Repoussoirfiguren der Dorfkinder bietet sich eine solche Bilderfindung leicht dazu an, eine Erzählung von der Art zu imaginieren, wie sie sich in den Gesellschaftsbeobachtungen der Romane Balzacs findet. Mit den typischen Protagonisten Balzacs, jungen Männern am Beginn ihres gesellschaftlichen Aufstiegs in die grosstädtische Oberschicht, korrespondieren auch die beiden Gestalten der Käufer am vorderen linken Bildrand, die wie romantische Identifikationsfiguren nur in der Rückenansicht bzw. im verlorenen Profil zu sehen sind und damit eine Stellvertreterrolle für den Betrachter annehmen. Sie verweisen auf den semantischen Bezugspunkt sämtlicher Pferdomotive Vernets, die Kultfigur des Dandy als ideale Verkörperung der neuen urbanen Oberschicht des nachrevolutionären Frankreich.

Die Ursprünge der Figur des Dandy reichen jedoch wie die Anfänge von Vernets «genre hippique», mit denen sie eine gemeinsame Orientierung an Vorbildern aus Grossbritannien verbindet, bis in die Zeit kurz vor der Revolution zurück. In den Jahren um 1780 zeichnete sich in der französischen Publizistik eine Veränderung ab, bei der das traditionelle Negativklischee des Stutzers als eines oberflächlichen, geschwätzigen und ausschliesslich am hedonistischen Lebensgenuss interessierten «petit-maitre» durch einen neuen, von Selbstbeherrschung gekennzeichneten Snobismus verdrängt

zu werden schien. Als genauer Beobachter hat Louis-Sébastien Mercier diese Bedeutungsverschiebung im Zeitpanorama seines «Tableau de Paris» registriert: «Qui croiroit que le fat de nos jours est une espece de misanthrope qui fronde tout, affiche un grand fond de mépris pour tous les hommes, & seroit infiniment caustique s'il avoit le talent de l'être? Sa mémoire n'est plus meublée d'un amas de mots nouveaux, de noms d'étoffes, de ragoûts, de vins, de chevaux, de chiens, de bijoux, d'équipages; il est silencieux & froid. Il veut qu'on le croie profondément occupé de quelque grand objet.»¹⁷ Das neue Rollenstereotyp des «fat à l'angloise» war eng mit der Anglomanie verbunden, der enthusiastischen Imitation des Kleidungs- und Lebensstiles der englischen Aristokratie durch die Söhne des wohlhabenden Pariser Bürgertums, die Mercier als eine affektierte Modeerscheinung ironisierte.¹⁸ Als produktives Missverständnis ihrer Vorbilder eröffnete sie ihren Anhängern jedoch die Ausgestaltungsmöglichkeiten für ein modernes, standesübergreifendes Eleganzideal, das wegen seiner gesellschaftlichen Sprengkraft in den etablierten Eliten des Ancien Régime erhebliches Unbehagen hervorrief. Auch der junge Carle Vernet, der sich der modischen Anglomanie angeschlossen hatte, begegnete diesen Vorbehalten, als er sich 1782 auf den Weg machte, seine Ausbildung als «pensionnaire du Roi» in Rom anzutreten. Noch vor seiner Ankunft warnte der für die Verwaltung der Akademie zuständige «directeur des bâtiments du Roi», der Comte d'Angivillers, den Direktor der französischen Akademie in Rom, Louis-Jean-François Lagrenée, vor den zu erwartenden Verstößen gegen die Kleiderordnung der Stipendiaten: «Mais je ne veux point qu'il s'écarte de la règle quant à l'habillement et encore moins que par une affectation bizarre du costume anglois (...) il s'affiche d'une manière à se faire remarquer.»¹⁹ Während seines kurzen Aufenthaltes an der Institution scheint Vernet sich angepasst zu haben, aber das beeindruckende Repertoire an Modeaccessoires, das er mit sich führte, deutet darauf hin, dass er den Habitus des «fat à l'angloise» ausserhalb der Akademie auch in Rom gepflegt haben muss.²⁰

Vernet wurde in der Aneignung des anglophilen Rollenmodells durch seine Aufnahme in den Kreis um den Herzog von Orléans bestärkt, umso mehr als diese bourbonische Nebenlinie des französischen Königshauses traditionell eine eigene, mit der Monarchie rivalisierende Hofhaltung im Palais Royal unterhielt. Auch Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, der spätere Philippe Égalité, der den Herzogstitel 1785 erbte, stand in einem Span-



6 Kopie nach Joshua Reynolds, *Porträt von Louis-Philippe-Joseph, Herzog von Orléans*, 1785, Öl auf Leinwand, 67 x 43 cm, Musée Condé, Chantilly

nungsverhältnis zu Ludwig XVI., das ihn schliesslich in die revolutionären Wirren verstrickte. In diesem Umfeld erhielt der Künstler nicht nur die ersten Aufträge für die Darstellung einer modernen, mitsamt neuen Pferdezüchtungen aus England importierten Jagdpraxis, auf die zuvor bereits hingewiesen wurde. Die Offenheit des herzoglichen Hofes ermöglichte ihm auch selbst den Zugang zu den Jagdgesellschaften der Orléans, bei denen er von seinem Geschick als versierter Reiter und eleganter Unterhalter profitierte. Das Ideal einer neuen, standesübergreifende Elite, das sich hier modellhaft abzeichnete, verweist auf die politische Dimension der Anglophilie des Herzogs: Gegen den ausdrücklichen Willen des Königs trat er im Anschluss an seine Erhebung zum Herzog eine offizielle Reise nach Grossbritannien an, auf der auch sein Porträt von Joshua Reynolds (1723–1792) entstanden ist (Abb. 6).²¹ Wie die französische Regierung befürchtet hatte, gab der Herzog in London seine Bewunderung für das britische Verfassungssystem der konstitutionellen Monarchie unverhohlen

zu erkennen. Das Rollenmodell des «fat à l'angloise» war der in die Lebensführung übersetzte Ausdruck einer gesellschaftlichen und politischen Reformorientierung, wie sie die Anfangsphase der Revolution prägen sollte. Während der Herrschaft des Terrors vorübergehend unsichtbar, kehrte der Modeheld in den Jahren nach 1793 unter der Bezeichnung des «incroyable» wieder zurück, aber seine politische Konnotation hatte sich verändert und er wurde nun mit der antirepublikanischen Reaktion derer identifiziert, die durch die Schreckensherrschaft Robespierres und die Unfähigkeit des Direktoriums desillusioniert worden waren.²² Vernet, der in der Zeit des Direktoriums zum Inbegriff eines «incroyable» avancierte, hat diese politische Entwicklung als Person mitvollzogen, aber der Grund für seine Identifikation mit dem Habitus des Dandy lag vor allem in der Bedeutung, die eine solche Selbstinszenierung für seine Position auf dem Kunstmarkt gewinnen konnte. In der Öffentlichkeit überblendete die Wahrnehmung seiner Person vollständig die Semantik seines künstlerischen Werkes und das damit aufgerufene soziale Leitbild. Auf diese Weise stellte der Künstler eine Korrespondenz zwischen dem eigenen Leben und

seiner Kunst her, die die Vermarktung seines spezifischen Angebotes im Bereich des «genre hippique» massgeblich unterstützte. So zeigt etwa das 1804 im Salon ausgestellte Porträt des Künstlers von der Hand seines Malerkollegen Robert Lefèvre (1755–1830) ihn als eleganten «homme à la mode» mit grünem Samtfrack und weissem Hemdkragen vor einem Reitersujet auf der Staffelei (Abb. 7).²³ Über die verschiedenen politischen Regimewechsel hinweg ist Vernet diesem Muster sein weiteres Leben über treu geblieben, da es der Erwartungshaltung des Publikums entsprach, das er mit seinen Pferdewerben erreichen konnte.

Im Laufe des beginnenden 19. Jahrhunderts erweiterte sich die Typologie des Modehelden, mit dem Vernet assoziiert wurde, kontinuierlich, bis sie schliesslich jene Ausgestaltung angenommen hatte, die für die französische Rezeption des englischen «Regency beau» während der Epoche der Restauration charakteristisch gewesen ist. Spätestens in seinen Nachrufen ist Vernet der archetypische Dandy, zu dessen hervorstechendsten Merkmalen die Exzellenz in elitären Sportarten, die verbale Schlagfertigkeit und die von Gefahr unbeeindruckte Kaltblütigkeit geworden waren.²⁴ Neben der Reitpassion gehörte die Teilnahme an gymnastischen Wettkämpfen zu den französischen Missverständnissen des britischen Rollenmodells, das eine Beteiligung an körperlich anstrengenden Sportarten ausschloss. Dagegen folgte die anekdotische Verbindung Vernets mit einer Vielzahl von stehenden Redewendungen recht genau den Vorbildern auf der anderen Seite des Kanals. Auch die durch nichts zu erschütternde Gleichmut im Angesicht persönlicher Gefährdung, die Vernet zugeschrieben wurde, entsprach der Unerschrockenheit der britischen Offiziere, die sich auf dem Schlachtfeld von Waterloo einzig um die Schmutzflecken auf ihrer Uniform Sorgen gemacht haben sollen.²⁵ Das Persönlichkeitsideal des Dandy war in seinem Kern nicht nur eine Verpflichtung zur ästhetischen Selbstüberformung durch Mode und Kleidung, sondern die umfassende Verwirklichung einer exzessiven Form der Affektkontrolle, die das gesamte Verhalten des Protagonisten prägte. Als literarische Überhöhung eines alten, bereits von der



7 Robert Lefèvre, *Porträt von Carle Vernet*, 1804, Öl auf Leinwand, 129,5 × 97,5 cm, Musée du Louvre, Paris



8 Jean-Louis Darcis nach Carle Vernet, *Les incroyables*, 1797, Kupferstich, 27,6 × 33,1 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Paris

Idealfigur des Hofmannes der Renaissance verkörperten aristokratischen Verhaltenskodexes für neue gesellschaftliche Distinktionsmechanismen bildet das Stereotyp des Dandy die Grundlage für die bis in die Gegenwart hochgehaltene Verhaltensnorm der «coolness». Diesen historisch aufeinanderfolgenden Demonstrationen einer maskulinen Elitezugehörigkeit ist die scharfe Abgrenzung von der Masse der Unberufenen gemeinsam, die bei Vernet etwa in der Vorliebe für ironische Stutzerkarikaturen zum Ausdruck kommt, mit denen er schon während des Direktoriums auf dem Grafikmarkt präsent war. Seit 1797 publizierte der Kupferstecher Jean-Louis Darcis solche Per-

siflagen auf die Modeblätter zeitgenössischer Almanache und Journale nach zeichnerischen Vorlagen des Künstlers, die unbeholfene Bemühungen um eine Imitation des «incroyable» ironisierten (Abb. 8).²⁶ Dabei handelte es sich keineswegs um einen Ausdruck von Selbstironie, auch wenn die vorgeführten Modeaccessoires durchaus mit dem Erscheinungsbild Vernets in seinem Porträt von 1804 übereinstimmen, sondern um eine Markierung der Differenz zwischen äusserlicher Nachahmung und innerer Selbstkontrolle, der entscheidenden Bedingung für die Selbstermächtigung, dieser Elite auch ohne eine adelige Geburt angehören zu können.

Das zentrale Motiv der Affektkontrolle findet sich nicht nur in Vernets Selbstinszenierung, sondern es steht auch im Vordergrund seines späteren künstlerischen Werkes. Die willensmässige Beherrschung des Tieres ist ein Merkmal, das die Reiterdarstellung seit alters her auszeichnet. In den Herrscherporträts des Absolutismus war die allegorische Bedeutung dieses Motives als Ausdruck der Kontrolle der Emotionen durch die Vernunft bereits zum festen Stereotyp geronnen, das eine wesentliche Tugend des Fürsten visualisierte. In einer Übertragung dieser Semantik auf Sujets aus dem modernen Leben verallgemeinerte die Dramatisierung des Willenskonfliktes zwischen dem Pferd und seinem menschlichen Beherrscher dieselbe allegorische Aussage. Um diese Wirkung noch zu verstärken, verschaffte Vernet seinen Pferdephysiognomien eine emotionale Dimension,



9 Carle Vernet, *Die Rückkehr von der Jagd*, 1828, Öl auf Leinwand, 111 × 145 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München



10 Théodore Géricault, *Offizier der Gardejäger beim Angriff*, 1812, Öl auf Leinwand, 349 × 266 cm, Musée du Louvre, Paris

die dem Tier eine individuelle Persönlichkeit zuschrieb. Mit dieser latenten Anthropomorphisierung des Pferdes gewinnen die an sich banalen Genremotive eine emotionale Spannung, wie sie früher nur von der Historienmalerei erwartet worden wäre. Der grösste Achtungserfolg des Künstlers in seinen späteren Jahren, das im Salon des Jahres 1831 ausgestellte Gemälde einer *Rückkehr von der Jagd* (Abb. 9), kann diese Qualität veranschaulichen.²⁷ 1828 im Auftrag des Bankiers und Kunstsammlers Georges Schickler entstanden, zeigt es eine grossbürgerliche Jagdgesellschaft in englischem Kostüm, die eine verschlafene Kleinstadt in Aufruhr versetzt, indem sie ihren Mehrspanner mit voller Geschwindigkeit durch den Ort treibt. Die affektgesteuerten Reaktionen von Mensch und Tier kontrastieren mit der entspannten Gleichgültigkeit der Jäger, die von der Aufregung um sie herum nicht berührt zu sein scheinen. Dieser Gegensatz wird in der Figur eines Offiziers auf einem Schimmel im Vordergrund, der der wilden Jagdpartie ausweichen muss, noch einmal akzentuiert, denn trotz dem Durcheinander gelingt es diesem Reiter, das scheuende Tier unter Kontrolle zu halten. Mit seiner ausdrucksstarken Physiognomie blickt es beinahe frontal auf den Betrachter, während der Offizier sich zu dem Geschehen umwendet. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu

den Reiterdarstellungen des jungen Théodore Géricault (1791–1824), des berühmtesten Schülers von Carle Vernet, der diese Psychologisierung des Pferdes im Atelier seines Lehrers kennengelernt hat (Abb. 10).²⁸ Während Vernet jedoch immer die Selbstbeherrschung des Reiters in den Vordergrund stellt, die dem Leitbild des Dandy Anschaulichkeit geben sollte, eröffnen Géricaults auf dem Schlachtfeld agierende Gardeoffiziere dem Betrachter die Vorstellung eines Kontrollverlustes, der bereits das Scheitern der napoleonischen Hegemonialpolitik antizipiert. Dabei ist es weniger die romantische Imagination, die Vernet nach Meinung der Kritik gefehlt haben soll, als vielmehr die unterschiedliche Bedeutungszuweisung, die diese Differenz begründet. Schon bald war Géricault in der Lage, die Gewandtheit seines Lehrers im Umgang mit den Bedingungen des Kunstmarktes auch für eine anspruchsvolle Historienmalerei zu nutzen und ihr beim Ausstellungspublikum des 19. Jahrhunderts eine neue Resonanz zu verschaffen.²⁹

- 1 N. N., «Carle Vernet», in: *Journal du Commerce*, 31.12.1836, S. 4. Weitere Nachrufe von F. P., «Beaux-Arts. Carle Vernet», in: *Le Moniteur universel*, 10.12.1836; Etienne-Barthélemy Garnier, «Nécrologie. Carle Vernet», in: *Journal des artistes* 10 (1836), S. 378–381; Augustin Jal, «Carle Vernet», in: *L'Artiste. Revue de l'art contemporain* 13 (1837), S. 185–187.
- 2 Amédée Durande, *Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et Biographies*, Paris: Hetzel, [1863]; Léon Lagrange, *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture du XVIII^e siècle*, Paris: Didier, 1864; Charles Blanc, *Les trois Vernet. Joseph – Carle – Horace. Une famille des peintres*, Paris: Laurens, [1898]. Die einzige Monografie ist eine populärwissenschaftliche Darstellung für Sammler: Armand Dayot, *Carle Vernet. Etude sur l'artiste suivie d'un catalogue de l'œuvre gravé et lithographié et du catalogue de l'exposition rétrospective de 1925*, Paris: Le Goupy, 1925.
- 3 Einzig in seiner Funktion als Lehrer von Géricault berücksichtigte ihn die Forschung, z. B. William Joseph Chiego, *The Influence of Carle and Horace Vernet on the Art of Théodore Géricault*, Diss. Case Western Reserve University, Cleveland, 1974, Ann Arbor: UMI, 1974.
- 4 Isabelle Julia, «Antoine-Charles-Horace (called Carle) Vernet», in: *French Painting 1774–1830. The Age of Revolution*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris, 16.11.1974–3.2.1975; The Detroit Institute of Arts, 5.3.–4.5.1975; The Metropolitan Museum of Art, New York, 12.6.–7.9.1975, S. 649–651; *The Charged Image. French Lithographic Caricature 1816–1848*, hrsg. von Beatrice Farwell, Ausst.-Kat. Museum of Art, Santa Barbara (CA), 1989, S. 169–177; *Cavales romantiques. Autour d'un tableau de Géricault venu de Baltimore*, Ausst.-Kat. Musée Calvet, Avignon, 31.3.–28.5.2001. Ein Hauptwerk Vernets ist von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München angekauft worden, vgl. Herbert W. Rott / Joachim Kaak (Hrsg.), *Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek*, Köln: DuMont, 2003, S. 122–123.
- 5 Die anschließenden Ausführungen beruhen auf einer Studie zu Vernet in

- Alexis Joachimides, *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, S. 315–335.
- 6 Zur hier zugrunde gelegten Rekonstruktion des Ausbildungsverlaufes vgl. ebd., S. 317–321.
- 7 Eine ausführliche stilistische Analyse des «Schwurs der Horatier» bei Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, S. 204–238; zur Kontroverse über das Gemälde in der zeitgenössischen Kunstkritik vgl. Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven / London: Yale University Press, 1985, S. 211–254.
- 8 Heute in New York, The Metropolitan Museum of Art, vgl. *The Winds of Revolution*, Ausst.-Kat. French Institute / Alliance française, New York, 14.11.–28.12.1989, New York: Wildenstein, 1989, S. 41–42; Jean-François Heim u. a. (Hrsg.), *Les salons de peinture de la Révolution française, 1789–1799*, Paris: C.A.C. Ed., 1989, S. 33–35 und S. 373–374.
- 9 Anita Brookner, «J. L. David. A sentimental classicist», in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, 3 Bde., Berlin: Mann, 1967, Bd. 1, S. 184–190; *Jacques-Louis David 1748–1825*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris / Musée National du Château, Versailles, 26.10.1989–12.02.1990, S. 130–138.
- 10 Vernet als Urheber der Themenwahl bei N. N., *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1789*, Paris 1789, S. 26–27 (Collection Deloynes, Bd. 16, Nr. 410, S. 90–91). Alle Salonkritiken des Jahres 1789 hielten sich im Urteil über seine Einsendung, wohl wegen ihres Debütcharakters, mit Kritik zurück, vgl. z. B. auch N. N., *Remarques sur les ouvrages exposés au Salon*, Paris 1789, S. 13 (Collection Deloynes, Bd. 16, Nr. 413, S. 153); N. N., *Les élèves au Salon: Ou l'Amphigouri*, Paris 1789, S. 30 (Collection Deloynes, Bd. 16, Nr. 416, S. 210); N. N., «Exposition des tableaux au Salon du Louvre», in: *Journal général de France*, 9.9.1789 (Collection Deloynes, Bd. 16, Nr. 426, S. 399).
- 11 Heute im Musée Condé, Chantilly, vgl. Nicole Garnier-Pelle (Hrsg.), *Chantilly. Musée Condé. Peintures du XVIII^e siècle* (Inventaire des collections publiques françaises, 38), Paris: Editions des Musées Nationaux, 1995, S. 141–142 (Nr. 105); *Chasse à courre, chasse de cour. Fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condés et des Orléans, 1659–1910*, Ausst.-Kat. Musée Condé, Chantilly / Musée de la Vénerie, Senlis / Musée de la chasse et de la nature, Paris, 9.6.–6.9.2004, Tournai: La renaissance du livre, 2004, S. 295 (Nr. 168).
- 12 Zu Vernets Beitrag im Salon von 1791 vgl. M. D., *Explication et critique impartiale de toutes les peintures, sculptures, gravures, dessins, &c., exposés au Louvre [...]*, Paris 1791, S. 30–31, Nr. 217 (Collection Deloynes, Bd. 17, Nr. 436, S. 103–104); zu seinem Beitrag im Salon von 1793 vgl. den Katalog der Ausstellung, publ. in Jules-Joseph Guiffrey (Hrsg.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, 42 Bde., Paris: Liepmannssohn et Dufour, 1869–1872, Bd. 37, S. 23 (Nr. 197).
- 13 Zur Kooperation mit Debucourt vgl. Edmond und Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle*, Paris: Quantin, 1880–1882, Bd. 3, S. 200–204; Maurice Fenaille, *L'œuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755–1832)*, Paris: D. Morgand, 1899, S. 62–63 (Nr. 67) und S. 93–97 (Nr. 137–141); zu Vernets Lithografien Dayot 1925 (wie Anm. 2), S. 53–56 und S. 149–179 (Nr. 147–242); Santa Barbara 1989 (wie Anm. 4), S. 169–177.
- 14 Zur britischen Bildtradition allgemein: Stephen Deuchar, *Sporting Art in Eighteenth-Century England. A Social and Political History*, London: Paul Mellon Centre, 1988; zu Stubbs zuletzt George Stubbs, *1724–1806. Die Schönheit der Tiere*

- *Von der Wissenschaft zur Kunst*, hrsg. von Herbert W. Rott, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek, München, 26.1.–26.5.2012, München / London / New York: Prestel, 2012; Judy Egerton, *George Stubbs, Painter. Catalogue raisonné*, New Haven / London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2007.
- 15 Zu Claude-Joseph Vernets Aufenthalt in Rom vgl. Florence Ingersoll-Smousse, *Joseph Vernet, peintre de marine, 1714–1789. Étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, 2 Bde., Paris: Bignou, 1926; Philip Conisbee, «Vernet in Italy», in: *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno, Pisa 1990, Firenze: S.P.E.S., 1993, S. 129–140.
- 16 Heute in London, Royal Collection, vgl. *George Stubbs 1724–1806*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London, 17.10.1984–6.1.1985, S. 70 (Nr. 42).
- 17 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 8 Bde., Amsterdam: S. n., 1782–1783, Bd. 7, S. 286 (s. v. «Fat, Fatuité»).
- 18 Ebd., S. 44 (s. v. «Le Fat à l'Angloise»).
- 19 Brief des Comte d'Angivillers an Louis-Jean-François Lagrenée vom 16. 9.1782, publ. in: Jules-Joseph Guiffrey / Anatole de Montaiglon (Hrsg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, 18 Bde., Paris: Librairie de la société de l'histoire de l'art français, 1887–1912, Bd. 14 (1905), S. 262–263.
- 20 Carle Vernet, Abreise-Inventar, Manuskript, früher im Familienarchiv Delaroche-Vernet, Paris, publ. in: Dayot 1925 (wie Anm. 2), S. 24.
- 21 Zur Anglomanie des Herzogs u. a. André Castelot, *Philippe Égalité le régicide*, Paris: Picollec, 1991, S. 136–140; Evelyne Lever, *Philippe Égalité*, Paris: Fayard, 1996, S. 207–216; zu Reynolds' Porträt, heute in Chantilly, Musée Condé, vgl. Oliver Millar, *The Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London: Phaidon, 1969, S. 104–105; *Reynolds*, hrsg. von Nicolas Penny, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris, 9.10.–16.12.1985; Royal Academy of Arts, London, 16.1.–31.3.1986, S. 309–310 (Nr. 137).
- 22 Zur politischen Bedeutung des «incroyable» vgl. John C. Prevost, *Le dandysme en France (1817–1839)*, Genf: Droz / Paris: Minard, 1957, S. 57–62; Jean-Pierre Sidaïh, «Le dandysme. Continuité et rupture», in: Alain Montandon (Hrsg.), *L'honnête homme et le dandy* (Études littéraires françaises, 54), Tübingen: Narr, 1993, S. 123–150, hier S. 127–130.
- 23 Heute in Paris, Musée du Louvre, vgl. Charles Sterling / Hélène Adhémar (Hrsg.), *Musée National du Louvre. Peintures. École française XIX^e siècle*, 4 Bde., Paris: Editions des Musées Nationaux, 1958–1961, Bd. 3, S. 12 (Nr. 1162).
- 24 Zur Rekonstruktion dieses Prozesses vgl. Joachimides 2008 (wie Anm. 5), S. 330–333.
- 25 Ellen Moers, *The Dandy. Brummell to Beerbohm*, New York: Secker & Warburg, 1960, S. 111–112; Colin Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford: Blackwell, 1987, S. 167–170.
- 26 Fritz Usinger, *Die französischen Bezeichnungen des Modehelden im 18. und 19. Jahrhundert* (Giessener Beiträge zur romanischen Philologie, 4), Giessen: Selbstverlag des Romanischen Seminars, 1921, S. 45–48 und S. 56–59; Dayot 1925 (wie Anm. 2), S. 45–52.
- 27 Vgl. Rott / Kaak 2003 (wie Anm. 4), S. 122–123.
- 28 Chiego 1974 (wie Anm. 3); Norbert-Bertrand Barbe, *Le «cuirassier blessé, quittant le feu» et l'apologie patriotique chez Théodore Géricault*, [Mouzeuil-Saint-Martin]: Bès Éditions, 2006.
- 29 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997, S. 47–52.