

Frankreichforschung

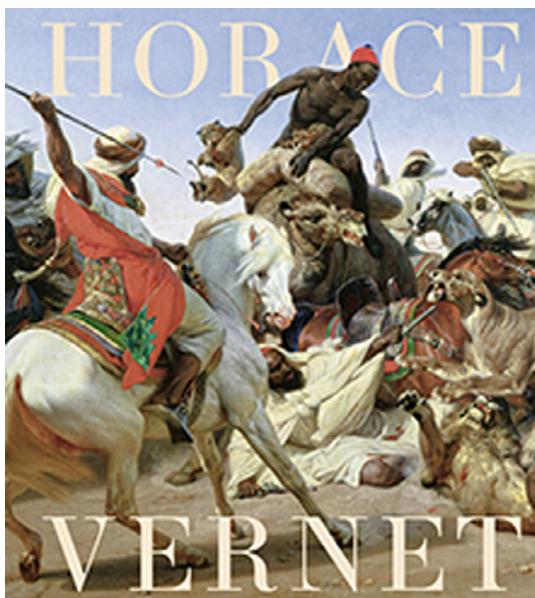
Palette und Degen. Horace Vernet in Versailles

Horace Vernet (1789–1863). Château de Versailles, 14.11.2023–17.3.2024.
Katalog hg. von Valérie Bajou. Dijon,
éditions Faton 2023. 448 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-2-87844-344-8. € 54,00

Dr. Klaus Heinrich Kohrs
München
k.kohrs@gmx.net

Palette und Degen. Horace Vernet in Versailles

Klaus Heinrich Kohrs



Aus einem Gespräch mit dem neun Jahre älteren Horace Vernet notiert Eugène Delacroix am 19. August 1824 in seinem *Journal*: „Appris un grand principe d'Horace Vernet: finir une chose quand on la tient. Seul moyen de faire beaucoup“ (Delacroix 2009, 174). Die Maxime des mit vorbereitenden Studien sich nicht lange aufhaltenden, als Schnellmaler bekannten und kritisierten Erfolgskünstlers, den gelungenen Augenblick als solchen festzuhalten, bleibt hier unkommentiert. Aber 35 Jahre später kommt Delacroix im Zuge von Reflexionen zu seinem Projekt eines *Dictionnaire des beaux-arts* auf Vernet zurück. Es geht um die präzise Erfassung des langen Wegs, des kreativen Prozesses von der ersten Skizze und vielen einzelnen Studien bis zum fertigen Bild und in der Folge um die Künstler, die diesen Weg erst gar nicht auf sich nehmen: „Sur la difficulté de conserver

l'impression du croquis primitif. De la nécessité des sacrifices. – En suivant, sur les artistes qui, comme Vernet, finissent tout de suite, et du mauvais effet qui en résulte“ (ebd., 1267).

Dass Schnelligkeit der Auffassung und Umsetzung der Feind des *grand genre*, der Historienmalerei, sei, war auch für Delacroix, der sich insoweit stets für einen Klassizisten hielt, noch eine Selbstverständlichkeit. 1865 repetierte das Charles Blanc im Vernet-Artikel seiner *Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, als er die genaue Arbeit vermisste, die erforderlich sei, um sich „du particulier au général, du relatif à l'absolu“ zu erheben (Blanc 1865, 2) – zum großen, Einheit durch Subordination stiftenden Moment oder Gedanken: „Le style! c'est là justement la qualité suprême“, zu der Vernet es nie gebracht habe (ebd., 15). Als der Bürgerkönig Louis-Philippe den Künstler 1838 mit den zum Teil riesigen Tableaus für die im Versailleur Schloss neu eingerichtete Salle de Constantine, in der es um die militärischen Erfolge seiner fünf Söhne ging, beauftragte, da sei es ihm nicht um heroische Größe im Stil von Charles Le Brun für Louis XIV produzierten Alexander-Zyklus gegangen, sondern um „une gloire sans pompe et une peinture sans style“, um eine „vérité patriotiquement sentie, simplement rendue“ (ebd., 17).

Und was die kritischen Zeitgenossen als Reportage oder als bloße Illustration von offiziellen Militär-Bulletins abtaten, das findet in Charles Blanc doch (*contre cœur?*) einen Verteidiger, wenn er über die vom Maler dezidiert ergriffene Aufgabe spricht, nicht den Heerführer, sondern „le grand homme collectif, le régiment“ (ebd.) zu porträtieren. Ein solcher Ansatz zu einer neuen Sicht auf ein Repräsentationsgenre unter veränderten gesellschaftlichen und medialen Bedingungen ist nach fast einem Jahrhundert des Desin-



| Abb. 1 | Horace Vernet, Siège de Constantine. Prise de la ville, 13 octobre 1837, 1838. Öl/Lw., 5,12 × 5,18 m. Château de Versailles, MV 2023. © RMN-GP (Château de Versailles) / © Franck Raux ↗

teresses an der ebenso facettenreichen wie merkwürdigen Gestalt Vernet erst in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts virulent geworden.

Zum Stand der Vernet-Forschung

Vorangegangen war 1980 eine monographische Ausstellung in Paris und in der Académie de France à Rome (Villa Medici), deren Direktor Vernet von 1829 bis 1835 gewesen war. Auf einer von Stefan Germer und Michael F. Zimmermann 1993 organisierten legendären Tagung „Bilder der Macht. Macht der Bilder“ trug dann Michael Marrinan eine wegweisende Neudeutung der Dreierfolge der sog. Salles d’Afrique und insbesondere der Salle de Constantine vor, mit denen Louis-Philippe im zeitlichen Anschluss an die „Galérie des Batailles“ sein Versailler „Musée historique“ komplettieren wollte (der dritte Raum blieb nach seiner Abdankung 1848 unvollendet). Das war eine doppelte Pioniertat, denn die Säle waren seit dem algerischen Unabhängigkeitskrieg geschlossen und standen seitdem voller Gerümpel.

Ein „Schauer der Eroberung“ sei die Wirkungsabsicht auf den Betrachter, der sich beim Eintritt in den Saal orientierungslos, wie in einer Vogelschau schwebend, vor dem riesigen Triptychon der Eroberung der nordafrikanischen Stadt Constantine wiederfindet (in Kategorien einer Ästhetik des Erhabenen vor allen postmodernen Deutungen würde man sagen, dass der Betrachter sich zum dargestellten Geschehen nicht ins Verhältnis zu setzen vermag). In zwei Schritten herangezoomtes, am Ende nur ausschnitthaft gegebenes Geschehen mehrerer Tage (explizit erscheinen die Daten in den Bildtiteln), in dem zunehmend das Kollektiv agiert, dessen Anführer man bei der „Prise de la ville, 13. Octobre 1837“ erst suchen muss | Abb. 1 | – eine solche Bildstrategie etabliere mit der Auflösung der Einheit der Erzählung eine „radikale und subversive Dimension [...]. Vernets Werk untergräbt eine wesentliche Prämisse der ‚hohen Kunst‘, indem es sich weigert, das Ereignis als die totalisierte Erfahrung eines alles sehenden, körperlich ins Geschehen integrierten Auges ‚darzustellen‘. Es fragmentiert vielmehr den Akt des Sehens [...], so

daß eine systemische, multimediale Form der historischen Simulation entsteht“ (Marrinan 1997, 283). Verweise auf die visuellen Strategien von Flugblättern und auf den Erfahrungsraum der so beliebten Panoramen ergänzen, bei allen Differenzen, trifft Marrinans Argumentation.

1999 legte dann Claudine Renaudeau mit einem leider nur als Microfiche vorhandenen Catalogue raisonné die Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit Vernets komplexem, weit über die Schlachtenmalerei hinausreichenden Œuvre – vom historischen Genre über biblische und orientalische Szenen, Porträt und (lithographiert verbreitete) Anekdoten bis zur Landschaftsmalerei (Renaudeau 1999). Eine Gruppe von überwiegend US-amerikanischen Nachwuchswissenschaftlern veröffentlichte schließlich 2017 einen Sammelband, der in mancher Hinsicht an Marrinan anschließt. Ein „Schwellenkünstler“ sei Vernet gewesen (so die leitende These, die schon der Untertitel des Buchs ankündigt, wenn dort von den *Thresholds of Nineteenth Century Visual Culture* die Rede ist): „The critique that Vernet paints like a journalist is just one instance of how, over the course of his career, emerging markers of the modern [...] were associated with his works. Perhaps more than any other nineteenth-century artist, Vernet brought together modern categories otherwise believed to be incompatible, challenging distinctions between ‘high’ and ‘low’, avant-garde and academic, public and private, emergent and established media“, schreiben die Herausgeber Daniel Harkett und Katie Hornstein programmatisch in ihrer Einleitung (Harkett/Hornstein 2017, 5).

Dass dann nicht jeder der abgedruckten Beiträge sich in dieser grundsätzlichen Dimension bewegt, ist kein Einwand gegen einen frischen, zukunftsweisen Ansatz. So analysiert die von den Veranstaltern erfreulicherweise gewonnene wohl beste Kennerin der ersten Hälfte des französischen 19. Jahrhunderts Nina Athanassoglou-Kallmyer in einem magistralen Beitrag Vernets strukturelle Nähe zum niederen Theatergenre des Vaudeville und sein ebenso neugierig-offenes wie pragmatisches Verhältnis zur



| Abb. 2 | Horace Vernet, Allégorie de la Pologne vaincue, 1831. Öl/Lw., 38,5 × 46,5 cm. Paris, Société historique et littéraire polonaise, Bibliothèque polonaise, M. 25. Kat., S. 311

Fotografie („Truth and Lies. Vernet, Vaudeville and Photography“, Harkett/Hornstein 2017, 207–227).

Nächster Versuch

Auf ihre große, panoramatisch angelegte Ausstellung „Louis-Philippe et Versailles“ im Jahr 2018, in der des Bürgerkönigs Großprojekt eines „Musée historique“ die zentrale Rolle spielte (hierzu schon umfassend Gaehtgens 1985), hat nun die Chefkonservatorin des Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon Valérie Bajou eine monographische Ausstellung von Louis-Philippes Lieblingsmaler folgen lassen, die räumlich um die Salles d’Afrique (die schon vor sechs Jahren im Katalog ausführlich gewürdigt wurden) gruppiert war: ein ideales Ambiente für das erste umfassende Porträt eines Malers von einzigartiger Versatilität, der sich nicht auf seine spektakulären Schlachtenbilder reduzieren lässt, auch wenn diese in der öffentlichen Wahrnehmung stets dominierten. Gerade aber der intendierte Facettenreichtum gerät dem begleitenden Katalog zum Verhängnis. 21 Autoren (im Louis-Philippe-Katalog waren es gar 42) liefern insgesamt 51 Aufsätze höchst unterschiedlichen Gewichts ab, darunter nur sehr wenige, die an den inzwischen

schen etablierten Forschungs- und Reflexionsstand anzuknüpfen vermögen – viele aber, die aus dem Zettelkasten gearbeitet sind, den Leser mit Fußnoten überschütten und, methodisch unsicher, nicht zwischen Ego-Dokumenten, Zeitzeugenberichten, zweifelhaften Anekdoten und späteren Drittmeinungen zu Person und Werk abzuwägen wissen. Auch hier, wie 2018, die Idee eines Panoramas, das sich selbst abgeleger Themen wie „Horace Vernet franc-maçon“ oder „Horace Vernet carbonaro“ anhand von wenigen greifbaren Fakten annimmt, dabei aber nicht wirklich klare Konturen gewinnt – weder wird daraus ein klassischer Katalog noch ein „Lesebuch“. Das Panoramakonzept hat zudem die Redaktion offenbar völlig überfordert. Ein abschließender Arbeitsgang hätte inhaltliche Doppelungen und Ungenauigkeiten erkennen, beseitigen und zugleich Querverweise einführen müssen. Vollends benutzerunfreundlich wird der Katalog schließlich durch den Zwang zur frustrierenden Suche nach den über das ganze, mehr als 400-seitige Werk verstreuten Abbildungen, die in den einzelnen Texten nur mit Objekt-Nummer, nicht aber mit Seitenverweis erwähnt werden.

Konzentrieren wir uns in diesem Dschungel auf ein einzelnes, aber zentrales Thema, für das es auch so etwas wie einen roten Faden gibt: das des Staatsmalers, der sich unter vier Herrschaftssystemen zu behaupten und zu bewähren hatte. „[I]l fut bien en cour sous tous les régimes“, schrieb Charles Blanc (Blanc 1865, 20). War Vernet ein geschmeidiger Herrschaftsknecht, der 1831, nach dem Fall von Warschau, eine allerdings nie öffentlich gezeigte *Allégorie de la Pologne vaincue* malte, auf der vor der brennenden polnischen Hauptstadt ein durch den russischen Adler niedergestreckter Freiheitsheld liegt | Abb. 2 | – und der dann in den vierziger Jahren den Wunsch des autokratischen Zaren Nikolaus I. nach einer *Prise de la forteresse de Wala* erfüllte, die damals das Schicksal Warschaus besiegt hatte? Das Bild von 1831 kam übrigens erst 1950 aus dem Nachlass der Vernet-Familie in die Pariser Bibliothèque polonaise (Valérie Bajou, „L’Esprit de révolte“, 310–315). Oder vermochte er das Spannungsfeld zwischen Auftragskunst und



| Abb. 3 | Horace Vernet, *Le Soldat laboureur*, 1820. Öl/Lw., 55 x 46 cm. London, The Wallace Collection, Inv. P598 ↗

Autonomie pragmatisch und zugleich selbstbewusst auszuhalten? Die klischeehaft und nach dem Augenschein urteilenden Zeitgenossen hätten nicht verstanden, „qu’Horace aimait par-dessus tout la liberté et l’épopée, qu’il avait pour cette raison un fonds de révolte permanent, qu’il se moquait des régimes politiques pourvu qu’il en reçut des commandes, que sa proximité avec le pouvoir le flattait, mais qu’il ne croyait que dans l’aristocratie de sa famille“, so Valérie Bajou in ihrer Einleitung (27). Liberté, Épopée und Aristokratie sind die Stichworte.

Epopée der Bonapartisten

Aristokratie: Stolz auf die berühmte, ursprünglich royalistische Künstlerdynastie, als deren Erbe er auftrat und von deren Prestige er das Selbstkonzept eines Geistesaristokraten herleiten konnte (einer der ersten neben dem sieben Jahre jüngeren, tatsächlich adeligen Alfred de Vigny, der wie er militär-affin war). Épopée: die heroische Erzählung vom *grand*

homme Napoléon, unter der sich die Verlierer von 1815 – Bonapartisten und Liberale – in paradoxer Weise zusammenfinden konnten. Vernet, dessen erster Auftritt mit einem Schlachtensujet im Salon von 1812 noch ins Empire fiel, wird in der bourbonischen Restauration mit seinen napoleonischen Schlachten-gemälden zum Sänger einer Vergangenheit, an dem die alten Offiziere der Grande Armée sich berauschen konnten, zugleich aber auch zum sentimental Genremaler und Produzenten weit verbreiteter Lithographien der desillusionierten, oft kriegsversehrten „Demi-soldes“ (Bruno Chenique, „Le soldat laboureur“, 77–82). | Abb. 3 | Der Duc d’Orléans, der Führer der liberalen Opposition und Protektor des Malers bis ans Ende seiner Bürgerkönigsherrschaft 1848, handelt mit Vernet vier Schlachtenbilder für seine geplante neue Galerie im Palais Royal (der Vorläuferin seines Versailler „Musée historique“) aus, und zwar mit einem „modernen“ Vertrag, der beiderseitige Verpflichtungen regelt: eine Fundgrube für die aktuelle Patronageforschung (Valérie Bajou, „Le Voltaire de la peinture“, 99–103, hier 100; Oevermann/Süßmann/Tauber 2007). Zwei Bilder stellen Schlachten aus den Revolutionskriegen dar, an denen der junge Louis-Philippe beteiligt war (Jemappes und Valmy, beide 1792), zwei zeigen napoleonische Schlachten (Hanau 1813, Montmirail 1814). Ein kleinformatisches Bild von 1820, *L’Atelier de M. Horace Vernet* | Abb. 4 | bringt die skizzierte Konstellation auf den Punkt: die Künstlerdynastie mit der Büste des Großvaters Joseph, dem ein Witzbold einen polnischen Tschako aufgesetzt hat, und mit dem Akademie-Rezeptionsstück des Vaters Carle aus dem Revolutionsjahr und zugleich Geburtsjahr von Horace 1789, ein römischi-republikanisches Sujet (*Le Triomphe de Paul-Émile*, heute im Metropolitan Museum of Art, New York) – die Épopée mit den bonapartistischen Freunden, die mehrheitlich in der Grande Armée gedient haben und nun der liberalen Opposition angehören. Mehr oder weniger alle sind inzwischen als mühsam sich durchschlagende Künstler oder, gesetzt, als Kunstverwalter tätig. So die Schlüsselfigur des Comte de Forbin (unten links mit lässig überein-

| Abb. 4 | Horace Vernet,
L'Atelier de M. Horace
Vernet, 1820. Öl/Lw.,
55 × 66 cm. Frankreich,
Privatsammlung. Kat.,
S. 121



ander geschlagenen Beinen), die symbolträchtig zwischen Kriegstrommel und Vernets jüngstem Schüler Joseph Nicolas Robert-Fleury (der ein allzu braver Meister des *genre historique* werden sollte) platziert ist. War der David-Schüler Forbin, der den Sprung von Napoléon zu Louis XVIII elegant gemeistert hatte, als Direktor der Musées Royaux doch für Vernet eine wichtige Vermittlungsinstanz. Zentral im Raum steht dominant ein weißes Pferd, ein Geschenk des Duc d'Orléans, der ein häufiger Besucher von Vernets Atelier war. Der Name des Schimmels war „Regent“. Davor eine Fechtszene, Vernet in spielerisch-dandyhafter Pose gegen seinen Schüler Ledieu, der vom Kriegshandwerk zur Kunst übergetreten war.

Man kann das Bild jenseits der bloßen Identifizierung des Personals und einer eindimensionalen Deutung als konspirativen Club der um ihre Hoffnungen Betrogenen Demi-soldes (so Athanassoglou-Kallmyer 1986) als ein Manifest der „Liberté“ des Künstlers deuten. Souverän versammelt er um sich die politischen und künstlerischen Tendenzen der Zeit und weiß virtuos mit ihnen zu spielen. Ringt er mit seinen Fechtkünsten den alten Haudegen gehörigen Respekt ab, so sind sie zugleich auch Signal der *facilité* seiner Kunst, die man so oft gerügt hat und die er hier in ein Bekenntnis zum schnellen, präzise treffen-

den Handeln, zum Virtuosentum in Kunst und Leben überführt. Palette und Degen schießen zu einem Emblem zusammen, die Zigarette gibt einen Schuss *désinvolture* hinzu. (Bruno Chenique, „L'Atelier de M. Horace Vernet“, 120–127, referiert im Katalog nur im Parlando-Ton ältere Deutungen und bietet keine eigene These.)

Vernet, ein bourbonentreuer Wendehals?

Zur Irritation seiner liberalen und bonapartistischen Freunde lieferte Vernet 1824 zwei auf den ersten Blick bourbonentreue Großformate in den Salon: ein Reiterporträt des ultraroyalistischen Duc d'Angoulême und – vom Comte de Forbin vier Tage nach dem Tod von Louis XVIII in Auftrag gegeben – ein Porträt von dessen Nachfolger Charles X und seiner Entourage bei der Abnahme einer Parade der Garnison von Paris und der Garde royale. Zwei Jahre zuvor war Vernet aus einer Auseinandersetzung mit der königlichen Zensur de facto als Sieger hervorgegangen. Zwei seiner Einsendungen in den Salon von 1822 wurden aus politischen Gründen abgelehnt: *La Bataille de Jemappes* aus dem Beginn der Revolutionskriege und *La Barrière de Clichy* vom Ende der großen Napoléon-Épopée. An der aussichtslosen Verteidigung der



| Abb. 5 | Horace Vernet,
*Revue de la garnison de Paris
et de la garde royale passée
au Champ-de-Mars, dit aussi
Charles X passant une revue
au Champ-de-Mars le 30
septembre 1824.*
Salon de 1824.
Öl/Lw., 3,89 × 3,25 m.
Château de Versailles,
MV 1791. © Château de
Versailles, Dist. RMN / ©
Christophe Fouin ↗

Ledoux'schen Zollschanke am 30. März 1814 gegen die heranrückenden alliierten Truppen hatte Vernet selbst als Mitglied der Nationalgarde teilgenommen. Einen Kompromissvorschlag, die (völlig beiläufigen) Trikolore-Kokarden zu übermalen, lehnte der Künstler ab, zog bis auf eines alle Bilder zurück und veranstaltete in seinem Atelier eine private Schau auf persönliche Einladung, die – von der Polizei misstrauisch beäugt – zu einem großen Erfolg wurde (detailliert hierzu und insbesondere zu Vernets „self-fashioning“: Daniel Harkett, „Revisiting Horace Vernet's Studio Exhibition“, in Harkett/Hornstein 2017, 38–56). Die liberalen Schriftsteller und Kritiker Étienne de Jouy und Antoine Jay publizierten in Windeseile einen 180-seitigen Katalog der 50 Exponate und sparten nicht mit liberal-patriotischen Kommentaren (Jouy/Jay 1822). Dieser Erfolg des rapide an Popularität gewinnenden Künstlers gegen das Königshaus führte dort zu einem Strategiewechsel (Chaudronnet 1999, 105–108) und am Ende zum royalen Porträtauftrag. Aber ließ Vernet sich tatsächlich korrumpern? Bruno Chenuque („Salon de 1824: Revue de la garnison de Paris

et de la garde royale passée au Champ-de-Mars, ou les affres du Juste milieu“, 157–163) stellt die Frage, weicht aber dann in hier nicht primär zur Debatte stehende kunsttheoretische Scharfmützel zwischen *Classicisme* und *Romantisme* aus, wobei er Vernet nur einen „Romantisme Juste-Milieu“ zugesteht – ein obsoletes ästhetisches Konstrukt, mit dem vor einem Jahrhundert Léon Rosenthal zu operieren versucht hat (Rosenthal 1914, 202–231; kritisch hierzu u. a. Marrinan 2009, 184–186). Besser, man schaut einmal aufs Bild. | Abb. 5 | Erstarrt steht eine schwarz-weiß-blau royale Gruppe da, die doch gerade noch in heftigster Bewegung gewesen sein muß, denn dem überanstrengten, wie irre blickenden Pferd läuft der Schaum über die Nüstern ins Maul: Masken wie von Goya. Von einer Parade, dem Bildvorwand, keine Spur, stattdessen ein *Rencontre* mit dem oppositionellen Cousin Louis-Philippe in Husaren-Uniform, der zur verlebendigten Trikolore unter verhängnisvollem Himmel wird – eine eindeutig politische Farbregie. Kein Blickkontakt zwischen den Bourbonen und ihrer Orléans-Nebenlinie. Kann man virtuoser mit den

Tensionen der zwanziger Jahre spielen (und zugleich mit einiger Chuzpe an die Trikolore-Diskussion von 1822 erinnern)?

Monsieur le Directeur im Kampf mit dem Sekretär der Beaux-Arts

Acht Aufsätze unterschiedlichen Gewichts widmet der Katalog Vernets sechsjähriger Direktoratszeit an der Villa Medici, während der sich der Künstler in permanenten Abwehrkämpfen mit der Académie des Beaux-Arts, genauer mit dessen *sécrétaire perpétuel* Quatremère de Quincy, und später mit dem in wechselnden Ministerämtern agierenden Adolphe Thiers befand. Letzterer war 1822, als es um die Affäre von Vernet's Saloneinsendungen ging, noch eine journalistische Stütze gewesen. Aus der jeweils heftig geführten Korrespondenz ragt ein merkwürdiger Brief

Quatremères vom 1.12.1832 heraus, der mit scharfen Attacken und wahlweise mit Verschleppungstaktik Vernets Reformvorschläge für die Académie de France à Rome verwässert hatte und der sich nun als Sieger fühlen durfte. Honigsüß attestiert er Vernet den Erfolg eines Konzepts, das er bis dahin bekämpft hatte, und mahnt zugleich moderates Verhalten an: „L'Académie voit avec plaisir s'effectuer ce qu'elle s'était promis de l'influence de votre talent sur les études de Rome, c'est-à-dire un peu plus de cette indépendance du génie de chacun, d'où l'on peut espérer dans les ouvrages l'union des bonnes traditions sans tomber dans les ornières de la routine, avec la liberté laissée à chacun d'obéir à ses dispositions naturelles.“ Diese „heureuse alliance“ habe Vernet dem Vernehmen nach beispielhaft seinen Schützlingen mit seiner Saloneinsendung



| Abb. 6 | Horace Vernet, Raphaël au Vatican, 1832, Salon de 1833. Öl/Lw., 3,92 × 3,00 m. Paris, musée du Louvre, inv. 8365 ↗

vorgeführt, die er, Quatremère, allerdings noch nicht gesehen habe (Fossier/Chave/Kuhnmunch 2010, 231f.). Gemeint ist Vernets Großformat *Raphaël au Vatican* von 1831/32. | Abb. 6 |

Keine Kompromisse, kein „un peu du tout“ verlangte Vernet seit seinem Amtsantritt, sondern Respekt vor dem Weg jedes Einzelnen, damit *Liberté* möglich werde. Am 19.4.1829 schreibt er aus Rom an den David-Schüler François Gérard: „Le goût qui entraîne chaque individu dans une route différente doit rester libre pour laisser le génie atteindre le but vers lequel il aspire, et malheureusement, je ne vois autour de moi qu'une vile servitude d'école et je ne rencontre, chez les pensionnaires peintres surtout, que des esclaves n'ayant apporté à Rome que les brosses et les lunettes de leur maîtres. [...] Je pense que l'École de Rome n'est point institué pour former des imitateurs pur et simples des grands maîtres qui nous ont précédés“ (Fossier/Chave/Kuhnmunch 2010, 62).

Mitten in dieser Kontroverse begann Vernet 1831 sein im Damasushof des Vatikans situiertes Raffael-Bild, dem er aus Quatremères hagiographischer Monographie von 1824 *Histoire de la Vie et des Ouvrages de Raphaël* eine durch Roger de Piles überlieferte Anekdoten von einem Dialog Michelangelos mit Raffael beigab. Michelangelo: Voi andate con un gran seguito, come un generale. Und Raffael darauf: E voi andate solo come un boia (Scharfrichter). Was ist die Botschaft des Bildes, das doch offensichtlich eine Polemik im Format des *grand style* vorführt (und damit zugleich die Kontroverse um Historie, historisches Genre und historische Anekdoten auf die Spitze treibt)? Bruno Chenique zieht sich einmal mehr mit einer geistreichen Volte aus der Frage heraus: Fühlte sich der eitle Quatremère, der das Bild sicher gesehen hatte, durch das Zitat geschmeichelt und war deshalb zum Kompromiss bereit („Le directeur romain d'Horace Vernet 1829–1834: rébellion et réforme romantique à la Villa Médicis“, 186–201, hier 193f.)? Hielt er es gar für ein Versöhnungssignal Vernets, der Quatremères Hausgott Raffael einen solch prominenten Auftritt unter den Augen des Papstes gegeben hatte?



| Abb. 7 | Horace Vernet, Esquisse pour Raphaël au Vatican, 1831. Öl/Lw., 45,7 × 61,6 cm. London, Stair Sainty Gallery, Inv. 444 ↗

Schauen wir nicht nur auf die vom Autor in eine Fußnote gesetzte de Piles-Anekdoten, sondern auf den Haupttext. Raffael wird dort im Sinne des von Vernet bekämpften Meister-Ideals als Schuloberhaupt gefeiert. Die Jünger, im Glanz des unübertrifffenen Künstlers sich sonnend, der nicht nur ihr Chef d'école, sondern auch ihre Seele ist („dont il étoit l'âme“), folgen ihm bedingungslos, wenn er sich wie ein Fürst an den päpstlichen Hof begibt. Dagegen: „Michel Ange vivant seul, allant seul, et travaillant seul, formoit par son humeur sombre, son caractère farouche, et autant dans sa personne [...] que dans le goût de ses ouvrages, le contraste le plus frappant avec Raphaël“ (355f.). In einem ersten, noch querformatigen Modell | Abb. 7 | gibt Vernet ihn im Hintergrund links als bloßen Schatten, der angesichts von Raffaels Selbstinszenierung die Flucht ergreift (wie sie wohl auch Vernet angesichts einer obsoleten Kunstideologie gerne gewählt hätte). Im fertigen Bild aber porträtiert er Michelangelo präzise nach Quatremères Charakteristik als *sombre* und *farouche*. Das kann man nur als Drohung lesen, trägt Michelangelo, der grimmig aus dem Bild selbst steigt, doch Vernets Freiheitssymbol, den Degen mit sich. Skulptur und Degen sind sein Emblem (eine ehrgeizige, theoretisch überanstrengte Deutung, die jede Evidenz in ihr Gegenteil verkehrt, lieferte 2017 Allan Doyle in Harkett/Hornstein 2017, 135–152).

Juste-milieu in Afrika?

Noch in seine römische Zeit fällt Vernets erste Algerien-Reise, für die er vom Bürgerkönig Louis-Philippe einen Auftrag erhielt, dem bedeutende weitere folgen sollten. Im März 1832 hatten die französischen Invasionstruppen Bône erobert, und Vernet plant, im Einklang mit den Staatsinteressen, sein erstes algerisches Kriegsbild *La Prise de Bône*, das 1835 im Salon erscheinen wird. | Abb. 8 | *Fraternité*, der der Künstler keinen Widerhaken eingeschrieben hat, ist das utopische Thema. Alain Messaoudi zeigt das eindringlich in einem der substanzielsten Katalogbeiträge („Vernet, artisan d'un imaginaire de l'Orient“, 274–288). Ein summierender Vogelschau-Blick auf Historie in der Ferne und Genre in der Nähe: Die Zuaven als siegreiche koloniale Hilfsstruppen der Franzosen reichen den besiegt Widerstandskämpfern, die die Kasba nicht halten konnten, ihr Brot. Familiär säbelt links

hinter der Kanone ein Zuave eine brüderliche Hälfte ab. Unter „Juste-milieu“ fasst Valerie Bajou im Katalog eine Gruppe von acht Beiträgen zusammen, die Vernets Einklang mit dem neuen Regime und seine eigenen kolonialen Interessen zum Leitthema haben, wird er doch schon 1833, bei seiner ersten Reise, zum ethnologischen Sammler und Besitzer eines stattlichen algerischen Landguts, aus dem er bis zu seinem Tod Gewinne zieht (instruktiv hierzu Jennifer Sessions, „Horace Vernet en Algérie: peintre, personnalité, propriétaire“, 264–273). Der produktive Widerstand gegen ein herrschendes Regime, wie er die Restaurationsepoke kennzeichnete, sei – so Bajou – verschwunden: „Sans sa verve et sa contestation, sa pensée politique s'appauvrit“ (244). An seine Stelle aber tritt, und hier ist das Schlagwort vom „Juste-milieu“ erneut hinderlich, wegweisende ästhetische Innovation, wie Michael Marrinan gezeigt hat.



| Abb. 8 | Horace Vernet,
Prise de Bône, 27 mars
1832. Salon de 1835. Öl/Lw.,
2,57 × 2,28 m. Château de
Versailles, MV 6981.
© Château de Versailles,
Dist. RMN / © Christophe
Fouin ↗

Zeitgleich wird diese, so wäre zu bedenken, von der Dramaturgie der *Grand opéra* Giacomo Meyerbeers mit ihren bühnenfüllenden Massenszenen vorangetrieben. Alain Messaoudi ist übrigens der einzige Katalogautor, der Marrinan zitiert.

Literatur

Athanassoglou-Kallmyer 1986: Nina Maria

Athanassoglou-Kallmyer, *Imago Belli*: Horace Vernet's *L'Atelier* as an Image of Radical Militarism under the Restoration, in: *The Art Bulletin* 68/2, June 1986, 268–280.

Blanc 1865: Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, t. 8: *École française*, Paris 1865.

Chaudonneret 1999: Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815–1833)*, Paris 1999.

Delacroix 2009: Eugène Delacroix, *Journal*, t. 1/2, hg. v. Michèle Hannoosh, Paris 2009.

Fossier/Chave/Kuhnmunch 2010: Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série, XIX^e siècle, t. V: Horace Vernet (1829–1834), hg. v. François Fossier, Isabelle Chave und Jacques Kuhnmunch, Paris 2010.

Gaehtgens 1985: Thomas W. Gaehtgens, *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*, Berlin 1985.

Germer/Zimmermann 1997: Stefan Germer und Michael Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 1997, 267–296.

Harkett/Hornstein 2017: Daniel Harkett und Katie Hornstein (Hg.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth Century Visual Culture*, Hanover, New Hampshire 2017.

Jouy/Jay 1822: Salon d'Horace Vernet. Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq Tableaux, exposés chez lui en 1822. Par M^{es} Jouy et Jay, Paris 1822.

Marrinan 1997: Michael Marrinan, Schauer der Eroberung. Strukturen des Zuschauens und der Simulation in den Nordafrika-Galerien von Versailles, in: Germer/Zimmermann 1997, 267–296.

Marrinan 2009: Michael Marrinan, *Romantic Paris. Histories of a Cultural Landscape, 1800–1850*, Stanford, California 2009.

Oevermann/Süßmann/Tauber 2007: Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, Berlin 2007.

Renaudeau 1999: Claudine Renaudeau, *Horace Vernet (1789–1863). Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, PhD Diss. Université de Paris – Sorbonne (Paris IV), 1999.

Rosenthal 1914: Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris 1914, chap. V: *Le Juste Milieu*.