



BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE
UND KULTUR WESTEUROPAS

BAND 2 ♦ 2022

Mark Hengerer und Daniel Mollenhauer (Hg.)

OLMS

Beiträge zur Geschichte und Kultur Westeuropas
Band 2

Beiträge zur Geschichte und Kultur Westeuropas

Herausgegeben von
Prof. Dr. Mark Hengerer und Dr. Daniel Mollenhauer
Ludwig-Maximilians-Universität München

Zusendungen sind bitte zu richten an die Herausgeber:
Historisches Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München,
Abt. Frühe Neuzeit, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

Eine Haftung für unverlangt eingesandte Manuskripte
wird nicht übernommen.

Open Publishing LMU

Mit Open Publishing LMU unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Beiträge zur Geschichte und Kultur Westeuropas Band 2

Herausgegeben von Mark Hengerer und Daniel Mollenhauer



OLMS



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem
Georg Olms Verlag und der Universitätsbibliothek
der LMU München.

Dieses Werk steht unter der Lizenz Creative Commons
Namensnennung-Keine Bearbeitungen 4.0 International CC BY-ND
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode>).
Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils
angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Die Aufsätze und die Übersetzung wurden im Doppelblind-
gutachten-Verfahren (double-blind-review) begutachtet.

Gestaltung: Ditta Ahmadi
Redaktionelle Bearbeitung: Mark Hengerer, Daniel Mollenhauer
Umschlagabbildung: Charles Le Brun, Salon des Muses,
Detail, Château de Vaux-le-Vicomte
Genehmigung: Hortense Alland, Château de Vaux-le-Vicomte
© Christian Gluckman
Umschlaggestaltung: Lies Friedrich, München

Georg Olms Verlag AG
Hagendorwall 7, 31134 Hildesheim, <http://www.olms.de>
Erstveröffentlichung 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-84287-4>
<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.84287>

ISBN 978-3-487-16099-3
ISSN 2449-8395

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeber	1
-------------------------------	---

Aufsätze	3
-----------------------	---

Kilian Harrer

Kontingenz und Konvergenz

Heinrich von Valois als Kandidat für den polnisch-litauischen Thron	5
1. Die Bartholomäusnacht und ihre Mythen	11
2. Themenverschiebungen: Konfession, Tyrannei, Grausamkeit.....	15
3. Ehre und Niedertracht: Ein Spiel mit nationalen Stereotypen.....	22
Fazit	30

Torsten Fried

Münzen für Christian I. Louis von Mecklenburg aus Paris

Zur Repräsentation einer Beziehungsgeschichte mit Ludwig XIV.....	33
1. Christian I. Louis und Louis XIV.....	34
2. Die Frankreichbindung in der fürstlichen Repräsentation.....	37
3. Mecklenburgische Münzprägung in Paris.....	42
Fazit	48

Theresa Sepp

Menschen im Hafен

Eine Sozialstrukturanalyse der <i>Ports de France</i> von Joseph Vernet	55
1. Die Funktion der Reihe <i>Ports de France</i>	56
2. Wer ist dargestellt?.....	58
3. Vorgehen.....	59
4. Auswertung.....	62
Fazit	81

Inhaltsverzeichnis

Julian zur Lage

„If Robertson be wrong, we are fully content to be wrong with him“

Der Dispute of the New World in britischen Rezensionsjournalen, 1787/88 87

I. Amerika rezensieren. Die Beiträge in den *Reviews*..... 92

II. Die Neuauflage von Robertsons *History of America* 103

III. Zwei Jahre und darüber hinaus: Ausblick und Fazit..... 110

Fontes 113

Cordula Bauer

Das Jahrhundert Ludwigs des Großen von

Charles Perrault (1687)..... 115

Neue Literatur 141

Nadia Matringe

Italian enterprise, the Lyon market and Europe in

the 16th century 143

Vorwort der Herausgeber

Mit dem zweiten Band der Schriftenreihe *Geschichte und Kultur Westeuropas* legen wir eine Art Florilegium vor: Themen der Aufsätze sind Henri von Valois in Polen, Christian Louis von Mecklenburg in Frankreich, Gesellschaftsbilder im Hafengemälde, Texte über die Neue in der Alten Welt. Es kommt, nun in deutscher Sprache, das Gedicht hinzu, das den *Streit der Antikenverehrer und der Modernen* anstieß, und schließlich ein Einblick in eine französisch-italienische finanz- und bankgeschichtliche Studie. Es handelt sich in diesem Heft also um frühneuzeitliche, überwiegend beziehungs- und durchweg mediengeschichtlich relevante Themen bzw. Ansätze, die Übersetzung eines sehr wichtigen und einflussreichen Textes sowie eine Zusammenfassung eines Buches, das man ob des raschen Fluges der Zeit noch neu nennen darf.

Dass dieses Heft frühneuzeitlich ausgerichtet ist, ist den ersten Anfängen der Entstehung der Schriftenreihe geschuldet, nicht programmatisch: Wir hoffen auf den Eingang von Manuskripten auch zu anderen Epochen und laden zur Einreichung herzlich ein. Programmatisch indes ist der Umstand, dass die Texte durchweg so gearbeitet sind, dass sie auch jenen zugänglich sind, die nicht Französisch lesen: die Schriftenreihe möchte insofern Brücken bauen.

Danken möchten wir an erster Stelle denjenigen, welche die Aufsätze und auch die Übersetzung im peer-review-Verfahren begutachtet haben. Das Historische Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München hat die Publikation dankenswerterweise großzügig finanziell gefördert. Große und geduldige Unterstützung erfuhren wir vom sehr hilfsbereiten Team des Referates für Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek München, Herrn Volker Schallehn, Frau Andrea Dorner und Frau Annerose Wahl. Isabella Schübel las den Band vor der Erstellung der Fahren Korrektur, wofür wir ihr sehr dankbar sind.

München, im September 2021
Mark Hengerer und Daniel Mollenhauer

Aufsätze

Theresa Sepp

Menschen im Hafen

Eine Sozialstrukturanalyse der *Ports de France*
von Joseph Vernet

Oberflächlich betrachtet sind die *Ports de France* von Joseph Vernet (1714–1789) pittoreske Stadtansichten. Weil Vernet in der 15-teiligen Bilderreihe viel Wert auf die Darstellung des Himmels, der Architektur, der Schiffe und Gerätschaften legte, werden sie häufig als Veduten diskutiert.¹ Vergleicht man die *Ports de France* jedoch mit zeitgenössischen Veduten, wird der Unterschied evident.² Während dort einige Figuren als Staffage die Stadtansichten ergänzen, sind die Figuren bei Vernet Akteure vor der Kulisse der Häfen. Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten und von unterschiedlicher Herkunft bauen und reparieren, be- und entladen Schiffe, transportieren, verpacken, verladen, verkaufen, prüfen und messen Waren jeglicher Art. Sie arbeiten und schlafen, essen und trinken, langweilen und amüsieren sich in den Häfen. Die Menschen und ihre Handlungen sind nicht Zierde sondern Hauptthema der *Ports de France*.

Die Vielzahl von Menschen, Schiffen, Gebäuden, Waren, Tieren und Geschehnissen in Vernets Hafenbildern überwältigt. Dies mag der Grund sein, warum sich die Forschung mit der großformatigen Reihe immer etwas schwer tat und sie sich auf die „harten Fakten“ wie Ent-

1 Weiterführende Beschreibungen und Informationen, auch zum Entstehungskontext der Reihe in: Kat. Ausst. *Claude-Joseph Vernet 1714–1789. France's most famous landscape and marine painter of the eighteenth century*, Greater London Council, London 1976; Denis-Michel Boell und Virginie Duchêne (Hg.), *Joseph Vernet (1714–1789). Les Vues des Ports de France*, Paris 2011. Detaillierte Beschreibungen und interaktive Bildanalysen auf dem Internetauftritt der Ports de France, Homepage des Musée de la Marine (http://www.musee-marine.fr/programmes_multimedia/vernet/). Vgl. auch Alexandre Cantin, *Les Ports de France (1753–1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi*, in: *Histoire de l'Art* 65 (2009), S. 59–68, S. 64f.
2 Zum Beispiel Veduten von Bernard Bellotto, gen. Canaletto, Kat. Ausst. *Canaletto. Bernardo Bellotto malt Europa*, Alte Pinakothek, München 2014.

stehungskontext, Rezeption und Verortung konzentrierte.³ Jutta Held thematisierte zwar die Menschenmenge, lieferte ein großes Spektrum an Thesen und spannte weite narrative Bögen, blieb in der Analyse aber ungenau.⁴ Held sieht in Vernets Häfen „ein asketisches Bild der abstrakt und arbeitsteilig werdenden Tätigkeiten“,⁵ also Darstellungen von Arbeitsprozessen. Diese Deutung übersieht, dass ein großer Teil der dargestellten Menschen eben nicht zu jenen einfachen Arbeitern gehört. Im Gegenteil sind neben den Arbeitern Adel und Klerus zu sehen, sowie Fremde aus fernen Ländern.⁶ Die Fragen müssen also vielmehr lauten: Welche Gesellschaft stellt Vernet eigentlich dar? Warum gibt man eine monumentale Bilderreihe in Auftrag, die ausgerechnet Häfen zum Inhalt hat? Wer sind die Menschen im Hafen und was tun sie?

1. Die Funktion der Reihe *Ports de France*

Die 15-teilige Reihe, im Auftrag des *Surintendant des Bâtiments* und *Directeur* der *Académie Royale* Marquis de Marigny 1753 bis 1765 von Joseph Vernet geschaffen, war ein groß angelegtes Prestigeprojekt. Vernet sollte nach einem vorgegebenen *itinéraire* eine Auswahl von französischen Häfen, nämlich Marseille, Bandol, Toulon, Antibes, Sète, Bordeaux, Bayonne, La Rochelle, Rochefort und Dieppe porträtieren.⁷ Der Begriff „porträtieren“ ist hier absichtlich provokativ gewählt, weil sich die Hafenbilder in jenem Spannungsverhältnis

3 Allgemein beschränkt sich die Forschung auf den Entstehungskontext und Verbreitungsmethoden der Reihe, sowie auf Genrediskussionen. Auch wird häufig die Verortung der Häfen und die (Schiffs-)Architektur thematisiert. S. Jutta Held, *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime*, Köln u.a. 1990, S. 53–104; Laurent Manoeuvre und Eric Rieth (Hg.): *Joseph Vernet 1714–1789. Les Ports de France*, Arcueil 1994; Cantin, *Ports* (wie Anm. 1); Virginie Alliot-Duchene, *Peintre des marines de Sa Majesté le roi*, in: Boell/Duchene, *Vernet* (wie Anm. 1), S. 8–2; Annie Madet-Vache, *Les gravures, instruments de diffusion*, in: Ebd., S. 90–93

4 Held, *Monument* (wie Anm. 3), S. 53–104.

5 Held, *Monument* (wie Anm. 3), S. 89–90.

6 „Gesellschaft“ wird im Folgenden benutzt als Umschreibung für die Gesamtheit der Menschen, die sich auf dem zu untersuchenden Uferstreifen befinden. Die Problematik dieses Begriffes für die Vorrevolutionszeit ist durchaus bewusst. Siehe z.B. Barbara Stollberg-Rilinger, *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, Stuttgart 2000, S. 68–71.

7 Alliot-Duchêne, *Peintre* (wie Anm. 3), S. 12.

zwischen Authentizität und Idealisierung, Repräsentation und damit einem im Bild formulierten Anspruch befinden, wie Porträts im herkömmlichen Sinne es tun.⁸ Es handelt sich bei den monumentalen Bildern um auf verschiedenen Ebenen lesbare Auftragswerke, die penibel geplant und ausgeführt wurden.⁹

Ein reger Briefwechsel zwischen Marigny und Vernet zeugt von der engen Absprache zwischen Auftraggeber und Künstler. Marigny legte besonderen Wert auf die Wiedererkennbarkeit und den Informationsgehalt der Bilder.¹⁰ Dafür stellte er Vernet in jeder Stadt Berater zur Seite, die ihm die Funktionsweisen des Hafens, die Schiffe und die Handlungsabläufe erklären sollten.¹¹ Je nach Ort nahm Vernet nach dem Anliegen Marignys verschiedene regionale Eigenheiten und Charakteristika in die Bilder auf, etwa regionale Trachten, Bauweisen oder spezifische Produkte.

Marigny sorgte auch für die Verbreitung der Bilder im ganzen Land, indem er zusätzlich zur Ausstellung im Salon Stiche der Reihe anfertigen ließ.¹²

Dass dabei ausgerechnet Häfen als Repräsentationsobjekte dienen sollten, verwundert zunächst. In der Frühen Neuzeit boten Häfen als Schnittstelle zwischen Stadt und Meer einerseits die Möglichkeit zu Mobilität und Handel, andererseits stellten sie eine sensible Angriffsfläche, eine weitgehend ungeschützte Öffnung zum Meer und damit zu eingeschleppter Krankheit und Kriminalität dar.¹³ Die *Ports de France* bezeugen dagegen die allgegenwärtige königliche und militä-

8 S. hierzu Bernd Roeck, *Stadtdarstellungen der frühen Neuzeit: Realität und Abbildung*, in: Ders. (Hg.), *Stadtbilder der Neuzeit*, Ostfildern 2006 (= Stadt in der Geschichte 32), S. 19–39.

9 Technische Details der Bilder: 165 x 263 cm, Öl auf Leinwand, Musée national de la Marine, Paris. Alliot-Duchêne, *Peintre* (wie Anm. 3), S. 12.

10 Alliot-Duchêne, *Peintre* (wie Anm. 3), S. 12.

11 Alliot-Duchêne, *Peintre* (wie Anm. 3), S. 54.

12 Die Gemälde wurden, sobald sie fertiggestellt waren, nach und nach im Salon gezeigt und von Denis Diderot besprochen, s. Jean Seznec (Hg.), *Denis Diderot. Salons*, Paris 1967; James Kearns u.a. (Hg.), *The Paris Fine Art Salon*, Oxford 2015; Madet-Vache, *Gravures* (wie Anm. 3), S. 90–93.

13 Stephanie Hanke, *An der Schwelle zwischen Stadt und Meer: Frühneuzeitliche Uferpromenaden in Messina, Palermo und Neapel*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1 (2014), S. 37–58, S. 38f.

rische Macht, einen florierenden (Übersee-)Handel und eine funktionierende, friedliche Gesellschaft im Überfluss.

Sechs der 15 Bilder thematisieren Handel, die anderen zeigen den Hafen von der Meeresseite aus, als Militärhafen, als Ort für ländlich-bäuerliche Szenen oder für adelige Vergnügungen. Zu den Handelshäfen – es wird sowohl Überseehandel als auch der Handel mit Lebensmitteln für den Hausgebrauch dargestellt – zählen Marseille (Ansicht vom Binnenhafen), die dritte Ansicht von Toulon, Bordeaux (Ansicht der Salinieres), Rochefort, La Rochelle und Dieppe. Diese sechs Bilder sind Gegenstand der Untersuchung.

Zumindest für die Handelshäfen kann man festhalten, dass sie nicht nur der Herrscherrepräsentation dienen, sondern es um eine Darstellung Frankreichs als Wirtschafts- und Handelszentrum geht.¹⁴ Der Handel Frankreichs mit Europa, der Levante und auch mit den Kolonien war ab Anfang des 18. Jahrhunderts in Frankreich immer wichtiger und lukrativer geworden.¹⁵ Auch deswegen nehmen die Handelshäfen eine wichtige Rolle innerhalb der *Ports de France* ein.

2. Wer ist dargestellt?

Vernet lässt in jenen Handelshäfen nicht nur Hafearbeiter und Seeleute, sondern eine durchaus vielfältige Gesellschaft in den Häfen agieren. Er legte, wie bereits erwähnt, bei der Darstellung der Architektur und der Schiffe viel Wert auf Detailtreue und Wiedererkennbarkeit. Dennoch handelt es sich um hoch artifizielle Darstellungen der Häfen, die letztlich der Repräsentation dienen. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass auch die abgebildete Gesellschaft im Hafen hochgradig artifiziell ist. Da sich aber durch eine rein visuelle Analyse keine genauen Aussagen über jene Gesellschaft treffen lassen, soll eine quantitative Erfassung zu mehr Genauigkeit verhelfen. Dabei geht es

14 Alliot-Duchêne, *Peintre* (wie Anm. 3), S. 57.

15 Zwischen 1715 und 1789 hatte sich der Handel mit Europa und der Levante verfünffacht, mit den Kolonien sogar verzehnfacht, s. Wolfgang Mager, *Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Wirtschafts-, Gesellschafts- und politische Institutionengeschichte 1630–1830*, Stuttgart u.a. 1980, S. 175.

zunächst darum, ergebnisoffen Daten zu erheben, die relevant sein könnten. Das Ziel der Erfassung der dargestellten Menschen ist es, latente bildinterne Strukturen offenzulegen.

In einem zweiten Schritt ist der Befund zu interpretieren. Eine kurze Darstellung der Nebenbefunde soll einen Ausblick auf weitere Bedeutungsschichten geben.

3. Vorgehen

Für die quantitative Erfassung werden alle Personen, die sich auf den Uferstreifen im Vordergrund befinden, gezählt und einer zuvor zu definierenden Kategorie zugeordnet. Die Personen im Vordergrund sind teilweise sehr detailliert ausgeführt und gut erkennbar. Im Hintergrund befinden sich ebenfalls Figuren, doch ist es wegen der schemenhaften Darstellung schwierig, eine exakte Einordnung vorzunehmen. Aus diesem Grund erfolgte bei allen untersuchten Bildern eine Beschränkung der Erfassung der Figuren, die sich am vorderen Ufer befinden.¹⁶

Auf dem Bild von La Rochelle ist beispielsweise eine Bucht gezeigt und auch ein weiter in der Ferne liegender Uferabschnitt. Die sich dort befindenden Personen konnten nicht erfasst werden, da sie nicht als individuelle Einzelpersonen differenzierbar waren. Es ist kaum erkennbar, um welche Gruppe von Menschen es sich handelt und auch nicht, was sie tun (Tafel 1).

Als „Ufer“ soll der Grund gelten, der auf der einen Seite durch das Wasser abgegrenzt ist und auf allen Bildern vom unteren Bildrand überschritten wird (siehe Tafeln IX–XIV am Ende des Textes). An den Seiten werden die Uferstreifen meist durch Häuserzeilen begrenzt. In Marseille wurden beispielsweise alle Personen aufgenommen, die sich auf dem befestigten Kai befinden, der links um die Ecke geführt ist und rechts vom Bildrand beschnitten wird. Ähnlich komponiert sind die Ansichten von Toulon und Dieppe. Die Kompositionen der Ansichten von Bordeaux, Rochefort und La Rochelle

¹⁶ Brauchbare, großformatige Abbildungen befinden sich im Katalog des Musée national de la Marine, s. Boell/Duchêne, *Vernet* (wie Anm. 1).

weichen ab: Als „Ufer“ gilt hier die Fläche des gesamten Bildvordergrunds, die links oder rechts in den Bildhintergrund fluchtet und jeweils von Architekturelementen beschränkt ist.



Tafel I Joseph Vernet, Ansicht von La Rochelle (Detail)

Betrachtet man die dargestellten Menschen, fällt vor allem ein Nebeneinander von Arbeitern, Klerus und Adel, also verschiedener gesellschaftlicher Schichten, auf. Neben der Geschlechterstruktur der dargestellten Gesellschaft scheint als Kategorie deshalb die Gesellschaftsschicht sinnvoll. Um diese fassbar zu machen, ist eine eindeutige Zuordnung der dargestellten Menschen zu einer „Schicht“ notwendig. Es wurde eine Unterscheidung vorgenommen zwischen „einfach“, „gehoben“, „fremd“ und „Klerus“, da sich diese Merkmalsträger anhand der Kleidung und Kopfbedeckung klar gegeneinander abgrenzen lassen (Tafel II). Selbstverständlich sind diese Kategorien in das Bild projiziert. Dennoch ist offensichtlich, dass Vernet eine Charakterisierung seiner Figuren intendiert haben muss. Er rezipierte penibel die aktuelle Mode und vor allem auch regionale Tracht, was für eine besondere Sensibilität gegenüber der äußeren Erscheinung seiner Figuren spricht und von zeitgenössischen Betrachtern lobend

erwähnt wurde.¹⁷ Die Begriffe dürfen demnach nicht normativ verstanden werden, sie machen den Gegenstand lediglich messbar. Das heißt, dass die Kategorien „einfach“, „gehoben“, „fremd“ und „Klerus“ Bezeichnungen für Merkmale sind, die Personen tragen oder nicht. Diese Merkmale sind als klar voneinander abgrenzbar definiert:



Tafel II Joseph Vernet, Ansicht von Marseille (Detail)

So werden unter „einfach“ jene männlichen und weiblichen Figuren erfasst, die lange oder halblange, einfarbige, lockere Hosen und ein schmuckloses, locker sitzendes Hemd, beziehungsweise einfarbige Schürzenkleider tragen, meist barfuß sind und sehr selten keine Kopfbedeckung, das heißt einen Hut, Mütze oder eine weiße Haube tragen.¹⁸

¹⁷ Held, *Monument* (wie Anm. 3), S. 96.

¹⁸ Diese Beschreibung der Kleidung der „einfachen“ Bevölkerung entspricht auch einer Beschreibung der „arme[n] Landbevölkerung“ und der „städtischen Unterschichten“ in der Frühen Neuzeit bei Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Band 1: Das Haus und seine Menschen 16.–18. Jahrhundert*, München 1990, S. 75; die Beschreibung der Kleidung des Adels stimmt ebenso überein. Es ist davon auszugehen, dass die Kleidung der Figuren auf den Bildern keine Erfindung Vernets ist, sondern den tatsächlichen Kleidungsgegewohnheiten dieser Zeit entspricht.

Als „gehoben“ gelten jene Männer, die eine Kniebundhose, weiße Strümpfe, Schnallenschuhe, ein Hemd, darüber einen farbigen Gehrock und häufig einen Dreispitz, seltener nur eine Perücke oder gepuderte Haare tragen. Die Frauen der Kategorie „gehoben“ tragen farbige, reich verzierte Kleider mit Reifröcken und meist weiße Perücken. Zwischen gehobenem Bürgertum und Adel kann nicht klar unterschieden werden, weswegen hier „gehoben“ als analytischer Oberbegriff für die beschriebenen Figuren als Angehörige einer Oberschicht gelten soll.

Zur Gruppe „Klerus“ zählen all jene, die eine Kutte tragen oder durch beispielsweise ein Birett als Geistliche gekennzeichnet sind. In jene Gruppe, die in den untersuchten Bildern ausschließlich männlich ist, fallen sowohl einfache Mönche als auch Inhaber höherer Ämter, in Marseille etwa ein *abbé*.

Als „fremd“ werden jene kategorisiert, die durch Pluderhosen, Turbane, generell „exotisch“ anmutende Kleidung oder dunklere Hautfarbe als nicht-französisch in den Kategorien des 18. Jahrhunderts gekennzeichnet sind. Sie als eine eigene Gruppe zu fassen, scheint sinnvoll, da durch die Anwesenheit von „Fremden“ in den Häfen neben den Waren auch Akteure aus überseeischen Ländern auftreten und so die Ausrichtung des Handels nach Übersee offenbar wird, genauso wie die Beflagung der Schiffe darauf hinweist, dass sich Menschen verschiedener Herkunft im Hafen versammelt haben.

Alle sich auf den definierten Uferstreifen befindenden, einer Gruppe zuzuordnenden Personen wurden gezählt und in einer der vier Kategorien, jeweils aufgeteilt nach Geschlecht, erfasst.

4. Auswertung

Es ist wichtig zu betonen, dass nicht auf allen Bildern gleich viele Menschen dargestellt und nicht auf allen Bildern alle Gruppierungen vorhanden sind. Die Schwankungen sind den unterschiedlichen Profilen der Häfen geschuldet. Man muss demzufolge sowohl die regionale Eigenheit des jeweiligen Ortes als auch die bewusste Gestaltung des Künstlers berücksichtigen.

4.1 Befund 1: Gesellschaftsstruktur

Die Gesamtzahl der erfassten Personen beträgt 561.¹⁹ Zum Teil unterscheiden sich die Zahlen je nach Ort erheblich: In Marseille konnten 146 Personen erfasst werden, in Toulon 65, in Bordeaux 103, in La Rochelle 71, in Rochefort 92 und in Dieppe 84.

Insgesamt sind 69 % der dargestellten Bevölkerung („einfach“) der unteren Schicht zuzuordnen (Abb. 1). Sie sind meistens Arbeiter. Ein Viertel (26 %) fällt in die Gruppe der „gehobenen“ Schicht. Wie erwähnt beinhaltet diese Gruppe die Aristokratie sowie eine bürgerliche Funktionselite, das heißt, dass man zunächst nicht mit Sicherheit sagen kann, ob eine Person dem Adel angehört oder ein reicher Reeder ist. Etwa 4 % der Gesellschaft sind der Gruppe der „Fremden“ zuzuordnen. Sie sind auf allen Bildern außer in La Rochelle vertreten und treten sowohl als reich gekleidete Händler als auch als Bedienstete auf. Auf diese äußerst interessante Gruppe wird später genauer eingegangen. Den kleinsten Anteil (1 %) macht in der Gesamtschau der Klerus aus.

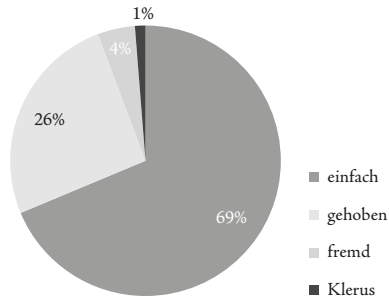


Abb. 1 Aufteilung der Merkmalsträger auf allen Bildern (n=559)

In einer Zusammenschau der Auswertungen der einzelnen Bilder gibt es zwar Verschiebungen, die auf die regionalen Eigenheiten und den Themenschwerpunkt des einzelnen Bildes zurückzuführen sind (Abb. 2). Aber trotz der unterschiedlichen Anzahl der Figuren auf den untersuchten Bildern liegt eine vergleichbare Gesellschaftsstruktur zugrunde.

¹⁹ Da bei 2 Kindern keine exakte Einordnung in eine Gesellschaftsschicht vorgenommen werden konnte, gilt für die Auswertung n=559.

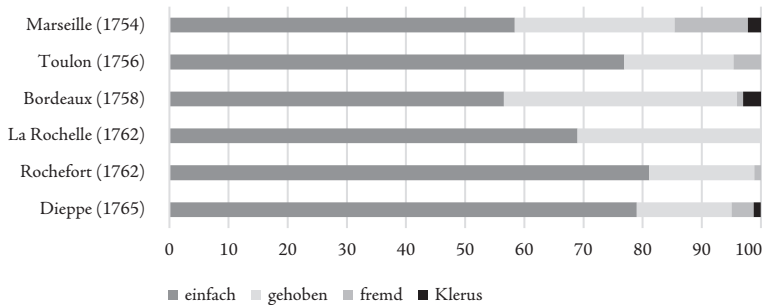


Abb. 2 Verteilung der Gesellschaftsgruppen auf den einzelnen Bildern in Prozent

Wir sehen, dass in Bordeaux der Anteil der „gehobenen“ Schicht mit 39 % höher als der Gesamtdurchschnitt ist. Erklärbar ist dieser Befund durch das Nebeneinander von Handel und aristokratischer Freizeitbeschäftigung. Im Hintergrund befindet sich die *Place Royal*, auf deren Aussichtsterrasse sich eine Menschenmenge tummelt. Dementsprechend kleiner ist hier der Anteil der „einfachen“ Leute (57 %).

Während die anderen Bilder vom Überseehandel geprägt sind und der Anteil der gehoben gekleideten Figuren zwischen knapp 20 und 30 % liegt, ist die Ansicht von Dieppe geprägt vom Fischmarkt. In der Mitte des Ufers befindet sich eine Anhäufung von allerlei Meerestieren; Menschen bringen und holen Fisch. An den Bildrändern ist jeweils ein Stand aufgebaut, an dem Fische, Krusten- und Schalentiere verkauft werden. Vermutlich aufgrund des Fischmarkts fallen 79 % der dargestellten Menschen unter die Kategorie „einfach“. Doch trotz des Fischmarktes sind auch Angehörige der oberen Schicht (16 %) dargestellt. Auffällig ist zudem, dass auf dem Bild von La Rochelle weder Fremde noch Klerus zu finden sind, sondern die Gesellschaft lässt sich in knapp 70 % einfache Menschen und 30 % Oberschicht aufteilen; dennoch weicht La Rochelle mit dieser Verteilung nur gering von den anderen Bildern ab.

Auch sieht man an der Gesamtauswertung, dass sich keine spezifisch zeitliche Tendenz feststellen lässt, wie sie etwa Jutta Held in den Bildern gesehen hat. Sie war der Auffassung, dass die Präsenz von Adeligen in den Häfen mit der Zeit abnehmen würde, das heißt, dass

in den späteren Bildern weniger Adel dargestellt sei als in den früheren.²⁰ Im hier angelegten Sample allerdings scheint die Verteilung nur vom jeweiligen Ort abzuhängen.

Somit kann als Hauptbefund der Auswertung gelten, dass trotz der regionalen Eigenheiten und Abweichungen auf allen untersuchten Bildern eine ähnliche prozentuale Verteilung der Merkmalsträger auszumachen ist: 60 bis 80 % „einfache“, 20 bis 40 % „gehobene“ Gesellschaft und manchmal ein kleiner Anteil an Klerus und Fremden. Vernet muss demnach darauf geachtet haben, jede „Schicht“ in einer gewissen Anzahl auf den einzelnen Bildern auftreten zu lassen.

4.2 Befund 2: Geschlechterstruktur

Neben der bildinternen Gesellschaftsstruktur ist eine spezifische Verteilung der Geschlechter zu beobachten. Zu betonen ist, dass das Geschlechterverhältnis keineswegs ausgewogen ist (Abb. 3). Die Häufigkeit der dargestellten Männer und Frauen steht insgesamt im Verhältnis 4 zu 1. 433 Männer stehen 110 Frauen gegenüber.²¹

Diese Verteilung findet sich auf allen Bildern außer Dieppe wieder: Hier ist die Geschlechterverteilung etwas ausgewogener: 47 Männer kommen auf 34 Frauen.

Zudem ist noch eine Regelmäßigkeit zu beobachten: Vernet achtete offenbar penibel darauf, dass die von ihm konstruierte Gesellschaftsstruktur innerhalb der beiden Geschlechter beibehalten wurde. In der Gesamtheit der Männer kann man die bekannte Struktur der Schichten beobachten, ebenso wie man sie in der Gesamtheit der Frauen beobachten kann (Abb. 4). Der Anteil der „einfach“ gekleideten Frauen entspricht dem der „einfach“ gekleideten Männer, ebenso wie der Anteil der „gehoben“ oder „fremd“ gekleideten Frauen dem der „gehoben“ oder „fremd“ gekleideten Männer entspricht. Nur weibliche Angehörige des Klerus, etwa Nonnen, sind auf den Bildern nicht zu finden. Im Verhältnis ist die gesellschafts- und geschlechtsspezifische Struktur trotz des ungleichen Auftretens von Männern und Frauen in

²⁰ Held, *Monument* (wie Anm. 3), S. 98.

²¹ $n=543$, da den 18 Kindern kein Geschlecht zugeordnet werden konnte.

allen untersuchten Bildern gleich. Dieser Befund ist insofern wichtig, als dass Vernet angesichts dieser regelmäßigen und hoch artifiziiellen Verteilung keine zufällige Darstellung unterstellt werden kann.²²

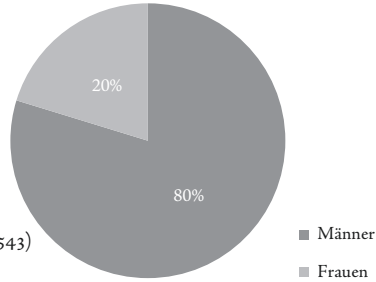


Abb. 3 Geschlechterverteilung insgesamt (n=543)

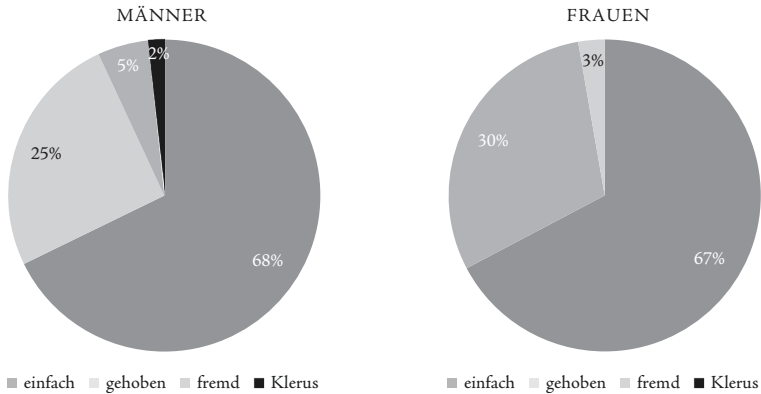


Abb. 4 Schichtenspezifische Verteilung Männer und Frauen

Eine sich anschließende Frage ist die nach dem Grund für das starke Ungleichgewicht zwischen Männern und Frauen und warum Dieppe mit einem annähernd gleichen Geschlechterverhältnis eine Ausnahme bildet: In welchem Kontext werden Frauen überhaupt gezeigt? Frauen stehen meist im Zusammenhang mit offener Handelsware, sowohl als Verkäuferinnen, als auch als Käuferinnen. Dabei handelt es sich

²² Es ist zu vermuten, dass sich in den anderen, hier nicht untersuchten Bildern, eine ähnliche Verteilung finden lässt. Dieses Desiderat bleibt zu prüfen.

aber nie um teures Handelsgut wie Getreide, Hanf oder Wein, das auf Schiffen transportiert wird. Die Frauen verkaufen ausschließlich unverpackte Lebensmittel für den Hausgebrauch (Tafel III).



Tafel III Joseph Vernet, Ansicht von Dieppe (Detail)

In Marseille befinden sich Verkaufsstände, die gefüllt sind mit Obst und Gemüse. An ihnen stehen viele Frauen, die verkaufen und einkaufen. Der Hafen von Dieppe ist, wie bereits erwähnt, geprägt vom Fischfang und -handel. Rechts sehen wir einen Stand, an dem zahlreiche Fische und Meeresfrüchte feilgeboten werden. Auch hier sind an Ein- und Verkauf nur Frauen beteiligt.

Eine Ausnahme bilden auf mehreren Bildern Männer mit Bauchläden. Allerdings verkaufen sie keine Lebensmittel, sondern Schmuck (Marseille) oder Kruzifixe aus Elfenbein (Dieppe). Die Verkaufssituation ist mit der der Frauen vergleichbar. Allerdings handelt es sich bei den Objekten um seltene und teure Schmuckstücke, eine Ware, die offenbar nicht in den Zuständigkeitsbereich der Frauen fällt.²³

²³ Der Rohstoff Elfenbein wurde aus Afrika über Dieppe nach Frankreich gebracht und dort verarbeitet. Das Zeigen dieses „typischen“ Diepper Produktes ist eine von vielen regionalen Eigenheiten, die Vernet in die Hafenszenen aufnimmt. Siehe Erich Herzog und Anton Reiß, *Elfenbein, Elfenbeinplastik*, in: RDK Labor (<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93178>).

Nur in Rochefort befindet sich kein Verkaufsstand, sondern nur verladebereite Handelsware. Dementsprechend sind auch kaum Frauen auszumachen; lediglich 6 Frauen stehen 84 Männern gegenüber.

Die Beobachtung, dass Frauen in der Regel im Zusammenhang mit Lebensmitteln oder warmen Speisen (am unteren linken Bildrand in Marseille), beziehungsweise mit günstigen Waren dargestellt sind, Männer dagegen mit teurer Handelsware, entspricht – entgegen der übrigen Verteilung – der damaligen Lebenswirklichkeit. In der Regel war es Frauen nicht gestattet, Kaufverträge abzuschließen (also mit teurer Ware zu hantieren), während ihnen das Verkaufen von Waren auf dem Markt, was in Adelstraktaten als „sozial stigmatisierend“ gewertet wurde, erlaubt war, sowohl Witwen, als auch verheirateten Frauen.²⁴

Vernet setzt demnach Frauen vor allem ins Bild, wenn sie in einer Funktion, etwa als Verkäuferinnen, agieren. Zwar werden auch Männer häufig in bestimmten Funktionen gezeigt; allerdings gibt es eine hohe Anzahl an Männern, die nichts Produktives tun: Sie ruhen sich aus, schlafen, rauchen oder blicken in die Ferne. Frauen dagegen stehen fast immer in einem Aktionszusammenhang.

4.3 Befund 3: Hohes Aufkommen an Oberschicht

Wie bereits oben erwähnt, sind ein Viertel der dargestellten Menschen Angehörige der Oberschicht. Auch wenn hier keine exakte Unterscheidung zwischen Adel und reichem Bürgertum getroffen werden kann, kann man doch von einer Oberschicht im Sinne einer Funktionselite sprechen, die keinesfalls einen so großen Anteil an der Gesamtgesellschaft stellte. Tatsächlich machte der Adel in Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts lediglich 1 bis 1,5 % der Bevölkerung aus.²⁵ Aus diesem Grund erstaunt die massive Präsenz der dargestellten Oberschicht in den Handelshäfen, zumal andere Bilder der Reihe

²⁴ Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Band 2: Dorf und Stadt 16.–18. Jahrhundert*, München 1992, S. 107; Barbara Stollberg-Rilinger, *Handelsgeist und Adelsethos. Zur Diskussion um das Handelsverbot für den deutschen Adel vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 15 (1988), S. 273–309, S. 278–279; mehr zu Läden und Verkaufsständen siehe Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*, Paris 2011.

²⁵ Ronald G. Asch, *Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2008, S. 23.

ausschließlich adelige Szenerien zeigen.²⁶ Warum präsentiert Vernet uns eine so artifizielle Gesellschaftsverteilung, wo er doch an anderer Stelle, wie der Kleidung, der Darstellung von Arbeitsprozessen oder Frauenarbeit um eine „realitätsnahe“ Darstellung bemüht ist?

Unter dieser Fragestellung soll die Gesellschaftsgruppe der Oberschicht auf den Bildern genauer untersucht werden: Wie sehen sie aus? Was machen sie? Befinden sie sich mitten im Geschehen oder an dessen Rand? Werden sie formal anders behandelt als der Rest?

4.3.1 Äußere Erscheinung der Oberschicht

Wir finden die Angehörigen der Oberschicht meistens in Grüppchen, die sich aus Frauen und Männern zusammensetzen. Dass sie dem Adel angehören, kann man nicht mit Sicherheit sagen, jedoch gibt es mehrere Hinweise darauf. Zum einen die Kleidung, die bei all den genannten Gruppen ähnlich ausfällt. Vor dem Kontrast der einfacher und vor allem eintöniger gekleideten anderen Gruppierungen heben sich die Adligen durch reich verzierte und bunte Kleidung ab. Die Herren tragen aufwendige Gehröcke, darunter meist Hemden mit Rüschen, gepuderte Haare oder Perücken; die Damen tragen Perücken und weit ausladende, berüschte Reifröcke in Pastellfarben.

Auf dem Bild von Marseille ist eine Gruppe in der Mitte der linken Hälfte zu finden, es handelt sich um zwei Männer und zwei Frauen, die zusammenstehen und sich über das Geschehen, in dem sie sich befinden, offenbar amüsieren (Tafel II). Vor allem ein Herr ist besonders gut zu erkennen: Er trägt eine repräsentative Uniform, die ihn als dem 37. Infanterie-Regiment Royal-Roussillon zugehörig identifiziert, und einen Saint-Louis-Orden.²⁷ Zusätzlich zu diesen äußeren Merkmalen

²⁶ Wie beispielsweise in der zweiten Ansicht von Bordeaux, wo der Hafen ausschließlich als idyllische Kulisse für adeliges Vergnügen dient: Joseph Vernet, *Deuxième vue de Bordeaux: prise du château Trompette*, 1759, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée National de la Marine, Paris.

²⁷ Vernet führt die Kleidung zwar relativ differenziert aus, jedoch erlaubt er sich Abweichungen, die eine Bedeutung haben können, etwa die Schmuckspange am Dreispitz dieses Herrn. Siehe Liliane und Fred Funcken, *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit – 18. und 19. Jahrhundert*, München 2000, S. 76–77; s. auch *Analyse documentaire* zum Bild *Intérieur du port de Marseille, vu du pavillon de l'Horloge du Parc* auf der Homepage des Musée de la Marine (wie Anm. 1).

lässt sein Auftreten vermuten, dass er Angehöriger einer adeligen Familie ist. Schräg links darüber befindet sich eine weitere Gruppe, die sich wieder aus zwei Männern und zwei Frauen zusammensetzt (Tafel IV).



Tafel IV Joseph Vernet, Ansicht von Marseille (Detail)

In Bordeaux sieht man rechts von der Bildmitte zwei Frauen, die von einem Mann mit Handkuss begrüßt werden (Tafel V). In La Rochelle stehen wieder mehrere Männer und Frauen in der linken Bildhälfte zusammen; in der Mitte befindet sich eine Gruppe von zwei jungen Frauen in reich verzierter Kleidung und einem männlichen Begleiter. In Rochefort ist eine an der Promenade flanierende Gruppe, die sich wiederum aus zwei Frauen, flankiert von zwei Männern, zusammensetzt, in der Mitte der rechten Bildhälfte zu finden (Tafel VI). In Dieppe haben sich drei aufwendig gekleidete Damen um einen Herren versammelt, der Elfenbeinschnitzereien verkauft. In Toulon befinden sich etwa in der Mitte des Vordergrundes zwei uniformierte Herren, die sich das Geschehen im Hafen zeigen und erklären lassen.



Tafel v Joseph Vernet, Ansicht von Bordeaux (Detail)



Tafel vi Joseph Vernet, Ansicht von La Rochelle (Detail)

Eine weitere Auffälligkeit ist, dass die hier behandelten Personen ausnahmslos von ein bis zwei Jagd- oder Schoßhunden pro Gruppe begleitet werden (Tafeln II, v und vi). Der Hund steht in der bilden-

den Kunst gemeinhin für Treue oder Tugend.²⁸ Abgesehen von dieser symbolischen Dimension erfüllen die Hunde in diesem Zusammenhang aber eher die Funktion eines Attributs. Da es im späten 18. Jahrhundert meist nur Vermögenden möglich war, ein so „unnützes“ Tier wie den Haushund zu halten, vermitteln die Hunde dem Betrachter, dass es sich bei den dargestellten Personen um Angehörige der reichen, vornehmen Oberschicht handelt.²⁹

4.3.2 Komposition der Gruppen

Vernet arbeitet bei den beschriebenen Gruppen häufig mit Spiegelungen. So besteht die Gruppe in Marseille aus zwei Paaren, die chiasmatisch hintereinander angeordnet sind. Die vordere Dame wird von einem Kleriker mit Handkuss begrüßt; die hintere Dame wird von einem sich in ähnlicher Pose verneigenden Bettler um Almosen gebeten.³⁰ In der Mitte steht der Chevalier des Saint-Louis-Ordens. Die zwei sich verneigenden Herren „klammern“ die Gruppe ein. Die sich daraus ergebende stumpfe Pyramidalkomposition trägt dazu bei, dass der Betrachter die Gruppe als geschlossene Einheit und als von der Umgebung isoliert wahrnimmt. Nebenbei bietet diese Gruppe eine Zusammenschau der drei Stände. Indem Vernet den Bettler mit dem Kleriker über die ähnliche Körperhaltung parallelisiert, bringt er eine gewisse Ironie ins Bild.

Ähnliches kann man bei der zweiten Gruppe in Marseille beobachten, wenn auch nicht in dieser Ausprägung: Wiederum handelt es sich um zwei Männer und zwei Frauen, die in Paaren jeweils hintereinander angeordnet sind. Bei der Gruppe in Bordeaux wiederholt sich zwar der sich verneigende Herr, der eine Dame begrüßt und im Ansatz auch die pyramidale Komposition, allerdings nicht in der

28 Zur Symbolik des Hundes in der Kunst, s. „Hund“, in: Sigrid und Lothar Dittrich (Hg.), *Lexikon der Tiersymbole*, Petersberg 2005, S. 226–245.

29 Siehe Aline Steinbrecher, *Die gezähmte Natur in der Wohnstube. Zur Kulturpraktik der Hundehaltung in frühneuzeitlichen Städten*, in: Sophie Ruppel und Aline Steinbrecher (Hg.), „Die Natur ist überall bey uns“. Mensch und Natur in der Frühen Neuzeit, Zürich 2009, S. 125–141, S. 126.

30 Der gehobenen Kleidung nach zu schließen handelt es sich um einen Inhaber eines hohen Amtes, vielleicht um einen Abt, s. *Analyse documentaire* (wie Anm. 27).

Symmetrie, wie man sie in Marseille sehen kann. In der Ansicht von Rochefort besteht die Gruppe wiederum aus zwei Männern und zwei Frauen, die diesmal jedoch von hinten gezeigt werden und in einer Reihe nebeneinander gehen: Die Männer außen, die Frauen in der Mitte. Sie wird begleitet von zwei Bediensteten, die rechts und links von ihnen angeordnet sind.

Besonders auffällig ist hier die Lichtführung: Oben links verheißßen dunkle Wolken ein heraufziehendes Gewitter. Die Szenerie ist deswegen in ein wechselvolles Licht- und Schattenspiel getaucht, das das Geschehen in einen von der Sonne beschienenen Vorder- und Hintergrund und in einen im Schatten liegenden Mittelgrund teilt. Die Gruppe tritt aus dem Schatten auf den sonnig beschienenen Teil des Weges, was sie buchstäblich ins Licht rückt und besonders betont.

Festzuhalten ist, dass Vernet die Oberschicht durch Körperhaltung, Farbigkeit und Lichtführung kompositorisch von der Umgebung abhebt.

4.3.3 Verhalten

Neben der äußerlichen und der kompositorischen Abgrenzung heben sich die Angehörigen der Oberschicht vom Rest der dargestellten Personen ab, indem sie nicht arbeiten. Sie sind aber nicht völlig von ihrer Umgebung isoliert, sondern befinden sich mitten im Geschehen und unterhalten sich darüber. Vergegenwärtigt man sich die historische Betrachtersituation im Salon, kann man eine Ähnlichkeit im Verhalten der Dargestellten und der Betrachter erkennen, die im Grunde dasselbe tun: Sie betrachten die Häfen und Menschen und betreiben Konversation darüber.³¹

Konversation war im 18. Jahrhundert eine in Adelskreisen beliebte Unterhaltungsform. Eine leichte und geistreiche Unterhaltung im kleinen Kreis zu führen, an dem sowohl Männer als auch Frauen teilhaben konnten, wurde in Elitekreisen als Abgrenzungsmerkmal ange-

31 S. Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting u.a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, S. 247–265.

sehen.³² Themen der Konversation sollten unterhaltend, gewitzt und leicht, nicht langweilig oder anstößig sein.³³ In Frankreich wurde die Konversation Anfang des 18. Jahrhunderts auch Thema der bildenden Kunst.³⁴ Etwa bei Antoine Watteau ist diese leichte, meist im Freien stattfindende Unterhaltungsform Bildgegenstand: Es werden Adelige im Freien dabei gezeigt, wie sie sich bei leichter Unterhaltung amüsieren. Daran sind sowohl Männer als auch Frauen beteiligt.³⁵ Vernet transferiert nun das bekannte Bildsujet, wobei der Schauplatz meist ein Garten oder Park ist, in die Umgebung des Hafens.

Zudem ist auffällig, dass sich die Grüppchen vornehm gekleideter Personen meist im Bildvordergrund befinden, also nahe beim Betrachter. In Marseille blickt der Herr hinter dem Saint-Louis-Ritter den Betrachter sogar direkt an. Möglicherweise ist jener dargestellte Herr ein bekanntes Mitglied der Marseiller Oberschicht. Es ist bekannt, dass sich vereinzelt lokale Persönlichkeiten von Vernet in die Hafensbilder „hineinmalen“ ließen, auch wenn sie heute nicht alle im Einzelnen identifizierbar sind.³⁶

Blicke und Beobachtung sind innerhalb der Reihe mehrmals Thema. Überall finden sich Figuren, die auf das Meer hinausblicken oder andere mit Zeigegesten auf etwas aufmerksam machen. Eine direkte Kontaktaufnahme mit dem Betrachter durch Augenkontakt

32 „Konversation“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit 6, Stuttgart u.a. 2007, S. 1166–1169; s. auch Peter Burke, *The Art of Conversation*, New York 1993; Rüdiger Schnell (Hg.), *Konversationskultur in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch*, Köln u.a. 2008.

33 Siehe auch die zeitgenössische Definition von „Conversation, entretien“, in: Denis Diderot und Jean le Rond d’Alembert (Hg.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (<http://encyclopedia.uchicago.edu/>).

34 Burke, *Art* (wie Anm. 32), S. 109.

35 Antoine Watteau, *La Conversation*, 1712/13, 50 x 61 cm, Toledo Museum of Art, Toledo; Ders., *Gesellige Unterhaltung im Freien*, um 1720, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Ein englischer Konversationsratgeber von 1757 führt explizit im Titel, dass er sich an beide Geschlechter wendet, s. Nobleman of distinguished abilities, *The art of conversation or the Polite Entertainer, calculated for the improvement of both sexes and recommended as a genteel help in modern discourse*, London 1757 (<https://searchworks.stanford.edu/view/8056060>).

36 Siehe *Analyse documentaire* (wie Anm. 27).

ist in mehreren Bildern der Reihe zu finden.³⁷ Es sind ausnahmslos Angehörige der Oberschicht, die den Betrachter in den Blick nehmen. Der direkte Blick aus dem Bild ist häufig mit einem Anspruch an den Betrachter verbunden.³⁸ Er beinhaltet in diesem Falle eine Aufforderung, sich im Hafen umzusehen. Besonders deutlich wird diese „Einladung“ in der zweiten Ansicht von Toulon, wo ein adeliges Paar aus dem Bild den Betrachter anblickt und der Mann gleichzeitig mit einladender Geste auf das Geschehen im Hafen verweist.³⁹

Auch die Betrachter der Hafengebilde im Salon gehören der Oberschicht an. Ihre gemalten Standesgenossen beziehen sie durch Blicke und Gesten mit in die Häfen ein, womit die Betrachtersituation im Salon in den Hafengebilden vorweggenommen ist.

Die hier beschriebenen Figuren besetzen somit eine ambivalente Rolle innerhalb der Hafengebilde. Zwar stehen sie mitten im Geschehen, beteiligen sich aber nicht daran, außer dass sie darüber sprechen. Zwar befinden sie sich in einer ihrem Stand nicht angemessenen Situation, sind aber trotzdem standesgemäß von Statussymbolen umgeben. Sie nehmen somit eine Mittlerfunktion als Identifikationsfiguren für den Betrachter ein.

4.3.4 Die Handelshäfen als Propagandabilder

Die Frage bleibt, warum Vernet mit großem Aufwand jene Gruppen in die Hafengebilde aufnimmt, obwohl er sie vom Hafengeschehen absetzt. Bereits Gisela Rosenthal und Jutta Held fiel ihre Anwesenheit

37 Solche direkten Blicke aus dem Bild heraus findet man noch in *Bordeaux, prise du château du Trompette* und in der zweiten Ansicht von Toulon: Joseph Vernet, *L'Arsenal de Toulon, prise de l'angle du Parc d'Artillerie*, 1756, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine, dépôt du musée du Louvre. Beides Mal handelt es sich eindeutig um Adelige. Siehe auch Held, *Monument* (wie Anm. 3) S. 96.

38 Zum Blick aus dem Bild s. Hans Belting, *Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks*, in: Bernd Hüppauf und Christoph Wulf (Hg.), *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 121–144; Gerhard Paul, „Big Brother is watching you“ *Der Blick aus dem Bild als visuelle Metapher in Film, Kunst, Werbung und Politik*, in: Ders., *Bildermacht. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013, S. 285–318.

39 Joseph Vernet, *L'Arsenal de Toulon, prise de l'angle du Parc d'Artillerie*, 1756, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine, dépôt du musée du Louvre.

Häfen auf. Sie erklärten diese durch die Bestrebungen der Monarchie, eine *noblesse d'affaires* zu etablieren.⁴⁰

Sowohl das Selbstverständnis des Adels als auch die Gesetzgebung hatte es dem Adel unter Androhung der *dérogance*, also des Verlusts der Adelsprivilegien, verboten, Handel zu betreiben.⁴¹ Ab dem 16. Jahrhundert und verstärkt Anfang des 18. Jahrhunderts wurden jedoch dem Adel mit mehreren Dekreten und Gesetzen seine Privilegien zugesichert, auch wenn er sich am Handel beteiligte.⁴² Grund dafür war, dass den wohlhabenden Adeligen das überaus lohnende Geschäft des Überseehandels schmackhaft gemacht und gleichzeitig dem „ärmeren“ Adel ermöglicht werden sollte, durch Handel ohne Statusverlust Geld zu verdienen.⁴³ Andererseits wurden einige Kaufmänner geadelt.⁴⁴

Dass das Thema der *noblesse d'affaires* Mitte des 18. Jahrhunderts kontrovers diskutiert wurde, zeigt der immense publizistische Widerhall, der durch die 1756 erschienene anonyme Schrift „La noblesse commerçante“ ausgelöst wurde.⁴⁵ Dennoch gestaltete es sich als schwierig, die Adeligen für Handelsgeschäfte zu gewinnen, da diese dem Selbstverständnis der Aristokratie, ein antikes Ideal von Muße als Statussymbol anzusehen, zuwiderliefen. Muße galt als Voraussetzung für Bildung und geistreiche Konversation.⁴⁶ Der Handel dagegen lag in seinem Ansehen sogar unter der handwerklichen Arbeit.⁴⁷

40 Gisela Rosenthal, *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824*, Heidelberg 1974, S. 43; Held, *Monument* (wie Anm. 3), S. 98; zu Forschungen zu Adel und Handel s. Stollberg-Rilinger, *Handelsgeist* (wie Anm. 24), Anm. 10, S. 276.

41 Stollberg-Rilinger, *Handelsgeist* (wie Anm. 24), S. 280.

42 Guy Richard, *Noblesse d'affaires au XVIII^e siècle*, Paris, 1974, S. 18.

43 Asch, *Adel* (wie Anm. 25), S. 292; Der Wert der ein- /ausgeführten Ware betrug 1715 ca. 40/50 Millionen, 1771 bereits ca. 410/340 Millionen, Handel war also ein stetig wachsender und profitabler Wirtschaftszweig, s. Mager, *Frankreich* (wie Anm. 15), S. 175.

44 Samuel Clark, *State and Status. The Rise of the State and Aristocratic Power in Western Europe*, Montreal u.a. 1995, S. 221–222; zur Reflexion dieser Vorgänge in zeitgenössischen Adelstraktaten, s. Stollberg-Rilinger, *Handelsgeist* (wie Anm. 24), S. 288–289.

45 Autor war der ehemalige Jesuit Abbé Gabriel François Coyer. Coyer hält das *dérogance*-Prinzip für antiquiert und tritt vehement für eine Beteiligung des Adels am Handel ein, vgl. Stollberg-Rilinger, *Handelsgeist* (wie Anm. 24), S. 298, s. auch Anm. 101.

46 „Muße“, in: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit* 8, Stuttgart u.a. 2008, S. 977–981; Michael Sikora, *Der Adel in der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2009, S. 87–90.

47 Zedlers *Universallexikon* von 1737 konstatiert, dass in „Teutschland und einigen andern Reichen [...] Kauffmannschafft treiben [...] dem Adel [...] nachteilig erachtet“ wird,

Die Reihe der *Ports de France* wurde somit vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Diskussion über Für und Wider einer Beteiligung des Adels am Handel als „Propagandabilder“ für eine *noblesse d'affaires* gedeutet. Sowohl durch die Darstellung der reich verzierten Kleidung, der meist symmetrischen Komposition und auch der speziellen Lichtführung schafft Vernet eine besondere Betonung der überproportional vertretenen Oberschicht und teilweise auch eine Abgrenzung zur Umgebung. Vernet zeigt, dass ein Hafen, gepflegte Konversation und Amüsement keine unvereinbaren Sphären sind und dass Standesprivilegien weiterhin erhalten bleiben können, da seine Häfen friedliche und heitere Orte der Arbeit *und* der Muße sind.

Die Hafenbilder auf diese Weise als Mittel zur Propagierung einer Idee zu deuten, ist daher durchaus plausibel, wie auch ein Seitenblick auf eine andere Hafendarstellung zeigt: Pietro Antonio d'Aragona, Vizekönig von Neapel, hatte im späten 17. Jahrhundert versucht, den Adel für Spaziergänge am neu ausgehobenen Hafenbecken in Neapel, der Darsena, zu begeistern. Dazu ließ er dort Brunnen errichten und eine Brücke für Kutschen bauen. Gaspar van Wittel malte diese Vision als idyllischen Ort, an dem, vergleichbar mit Vernets Bildern, sowohl Adelige als auch einfache Leute die Aussicht aufs Wasser genießen. Allerdings sollte es bei dieser Vision bleiben, da die Adelige vor Ort die Darsena als *peschiera* verspotteten und lieber woanders flanierten.⁴⁸

Die Bemühungen um eine *noblesse d'affaires* führten dagegen dazu, dass vor der Französischen Revolution tatsächlich einige adelige „Firmenchefs“ existierten, auch wenn die nichtadeligen Händler weitaus die größere Anzahl stellten.⁴⁹ Dennoch, anhand der Kleidung, des Verhaltens und der Art, wie Vernet die Angehörigen der vornehmen Oberschicht in die Hafenbilder setzte, ist keine eindeutige Unterschei-

s. „Kauffmannschafft“, in: Zedlers Großes Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 15, Halle/Leipzig 1737, S. 266. Zur Situation des deutschen Adels hinsichtlich des Handels s. Stollberg-Rilinger, *Handelsgeist* (wie Anm. 24).

48 Hanke, *Schwelle* (wie Anm. 13), S. 55–57; Gaspar van Wittel, *Die Darsena in Neapel*, Öl auf Leinwand, 1718, Privatsammlung. Abbildung ebd., S. 54.

49 In Bordeaux waren es 31, in La Rochelle 17, in Marseille 11, s. Mager, *Frankreich* (wie Anm. 15), S. 197f.

zung zwischen Adel und einer nichtadeligen Funktionselite zu treffen. Ob Vernets Hafensbilder deshalb nicht nur als Repräsentationsbilder eines florierenden Frankreichs, sondern auch als Propagandabilder für eine *noblesse d'affaires* lesbar sind, muss daher letztlich offen bleiben.

4.4 Nebenbefunde

4.4.1 Nebenbefund 1: Altersstruktur

Ebenso wie Vernet eine vielschichtige Gesellschaft zeigt, indem er alle drei Stände auftreten lässt, stellt er verschiedener Altersstufen dar. Zwar sind hauptsächlich arbeitsfähige Menschen mittleren Alters dargestellt, aber vereinzelt auch Kinder und Greise. Insgesamt konnten 18 Kinder erfasst werden, von denen 12 aufgrund der Kleidung oder Nähe zu einfachen Frauen als „einfach“ kategorisiert wurden und 6 der adeligen Sphäre zuzuordnen sind. Auch hier hält Vernet also das grobe Verhältnis von einem Drittel „gehobener“ zu zwei Dritteln „einfacher“ Bevölkerung ein.

Die dargestellten Kinder sind meistens im Säuglingsalter.⁵⁰ Einige wenige sind Kleinkinder, die teilweise selbständig spielen (Marseille), oder von ihren Müttern oder Ammen begleitet werden. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Familienausflüge in den Hafen; vor allem die „gehobenen“ Kinder sind nur in Frauengruppen zu finden. Auch sind sie nie in die Nähe der oben beschriebenen vornehm gekleideten Gruppen gerückt, sondern man findet sie eher isoliert, meist von Bediensteten begleitet.

Zeitgenössische Darstellungen spielender Kinder kann man als Symbol der Vergänglichkeit deuten, betont wird auch häufig der „Übungscharakter des Spiels“.⁵¹ Im Falle der *Ports de France* tragen die ausgelassen spielenden Kinder zum heiteren Gesamteindruck des Hafens bei (Tafel VII). Vermutlich haben die Kinder darüber hinaus die Funktion, den Bildern neben der spezifischen Gesellschaftsstruktur, eine gewisse Altersstruktur zu geben. Vernet porträtiert den

50 Deswegen konnte den Kindern auch kein Geschlecht zugeordnet werden.

51 Maria Leven, *Das spielende Kind als Bildmotiv im deutschsprachigen Raum zwischen 1850 und 1914*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Diss., 2012 (URN: urn:nbn:de:hbz:5-27520), S. 65–68.

Hafen nicht nur in seiner Funktion als Warenumsschlagplatz oder als Darstellung von Arbeitsprozessen,⁵² sondern als Abbild einer vielfältigen Gesellschaft, die sowohl alle Schichten als auch Lebensalter einschließt, die neben den fleißig Arbeitenden auch Schlafende, Essende, Rauchende und Spielende umfasst.



Tafel VII Joseph Vernet, Ansicht von Marseille (Detail)

4.4.2 Nebenbefund 2: Fremde

Bislang wurde die Anwesenheit der hier als „fremd“ Erfassten vernachlässigt. Das liegt daran, dass sie zwar auf fast allen Bildern vertreten sind und es aufgrund ihrer sich von der Mehrheit unterscheidenden Kleidung sinnvoll schien, sie als eigene Gruppe zu fassen, sich aber gleichzeitig aufgrund der geringen Zahlen allein keine weitergehenden Aussagen treffen lassen. Eine Analyse, um wen es sich bei diesen als „fremd“ eingestuften Personen handelt und wo im Bildraum sie sich befinden, ergibt ein genaueres Bild. Sie können keine eigene Gruppierung bilden, da sie sich in ein Gesellschaftsschichtenmodell, wie es hier zugrunde liegt, nicht einfügen lassen. Innerhalb

⁵² Held, *Monument* (wie in Anm. 3), S. 89.

dieser „Fremden“ gibt es nämlich sowohl reich gekleidete Händler als auch Bedienstete als Begleiter der gehobenen Gesellschaft sowie Galeerensklaven.⁵³ Ebenso sind sowohl alte als auch junge exotisch gekleidete Figuren fassbar. Auch inhaltlich oder kompositorisch setzt Vernet sie nicht von den anderen Figuren ab. Sie befinden sich sowohl zentral in der Bildmitte als auch im Hintergrund.

Die „Fremden“ im Hafen weisen zwar auf die Beziehungen Frankreichs zu anderen Ländern hin, bedienen dabei aber neben einer gewissen Faszination für die exotischen Gewänder keine Klischees, die zur damaligen Zeit – zum Beispiel in Reiseberichten – kursierten (Tafel VIII). Gemeinhin hatten solche Topoi und Vorurteile die Funktion, fremde Eindrücke einordnen und verarbeiten zu können.⁵⁴ Bei Vernet verkommen die „Fremden“ aber gerade nicht zu starren Klischees, sondern sie tun im Hafen das, was alle tun: Sie arbeiten, spazieren oder unterhalten sich. Dass Vernet jene Gruppe nicht weiter als besonders kennzeichnet, lässt darauf schließen, dass er durch ihre Darstellung nicht eine Argumentation verfolgt, wie sie innerhalb eines Proto-Orientalismus-Diskurses denkbar wäre, sondern dass für ihn exotisch gekleidete Personen im Hafen Teil der Normalität waren.⁵⁵ Er bediente mit der Darstellung dieser Fremden außerdem die in jener Zeit allgemeine Faszination für fremde Kulturen: In den dargestellten Stoffen, Möbeln, Accessoires und Kleidern äußert sich die Lust an exotischen Luxusgütern.⁵⁶

53 Zu den Galeerensklaven in Toulon s. Brigitte Sölch, *Architektur bewegt. Pugets Rathausportal in Toulon oder Schwellenräume als ‚sympathetische‘ Interaktionsräume*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1 (2014), S. 71–94, 79.

54 Tanja Hupfeld, *Zur Wahrnehmung und Darstellung des Fremden in ausgewählten französischen Reiseberichten des 16. bis 18. Jahrhunderts. „Il les faut voir et visiter en leur pays“*, Göttingen 2007, S. 48–49.

55 S. Stefan R. Hauser, *Orientalismus*, in: Hubert Cancik u.a. (Hg.), *Der Neue Pauly*, (http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/orientalismus-rwg-e1510390?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=orientalismus); Edward Said, *Orientalismus*, Frankfurt 2010.

56 In der Ansicht von Marseille befinden sich mehrere Figuren, die sich um eine exotisch gekleidete Dame gruppieren und ihre orientalistisch wirkenden Accessoires bewundern. Siehe auch Natacha Coquery, *Les boutiquiers parisiens et la diffusion des indiennes au XVIII^e siècle*, in: Gérard Le Bouëdec und Brigitte Nicolas (Hg.), *Le goût de l’Inde*, Rennes 2008, S. 74–81.



Tafel VIII Joseph Vernet, Ansicht von Marseille (Detail)

Fazit

Durch die quantitative Analyse konnte nachgewiesen werden, dass den untersuchten Bildern der *Ports de France* eine regelmäßige bildinterne Gesellschafts- und Geschlechtsstruktur zugrunde liegt. Die Gesellschaft im Hafen entspricht dabei nicht der tatsächlichen Gesellschaftsstruktur des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Vielmehr zeigt uns Vernet eine friedlich koexistierende Menschenmenge, in der Arbeiter, Verkäufer und Verkäuferinnen, Reeder und Händler ihrer Arbeit nachgehen und sich sowohl Menschen aus den unteren Schichten sowie Adelige ihre Freizeit vertreiben.

Vernet legt allen untersuchten Bildern eine bestimmte Geschlechtsstruktur zu Grunde: 80 % der Dargestellten sind männlich. Sie sind in allen möglichen Rollen dargestellt: Als einfache Arbeiter, als Bedienstete, als Reeder, als Repräsentanten der Oberschicht, als Kriminelle. Dagegen sind die 20 % Frauen meist in bestimmten Funktionszusammenhängen, etwa als Verkäuferinnen, gezeigt. Durch die Darstellung von Kindern und auch Greisen wird die Gesellschaft neben einer Schichtenverteilung auch altersspezifisch vielfältiger.

Dabei verrichten alle Figuren ihre Arbeit mit Freude und Würde. Auch die vornehmen Vertreter der Oberschicht, die sich nicht in ihrer gewohnten Umgebung, sondern in nicht ungefährlichen Häfen aufhalten, zeigen sich interessiert und amüsiert am Geschehen um sie herum. Vernet spricht mit bildnerischen und kompositionellen Mitteln den Betrachter direkt an. Er führt ihm vor, dass Handelshäfen besichtigungswerte Orte der Betriebsamkeit und Muße zugleich sind, der Handel alles andere als anrühlich und schmutzig ist. Um dieses Idealbild möglichst authentisch wirken zu lassen, bemüht sich Vernet um eine realitätsnahe Darstellung.

Dem Auftraggeber Marigny war Wirklichkeitsnähe wichtig, weswegen er Vernet genaue Anweisungen gab und Berater zur Seite stellte, damit Arbeitsprozesse, Schiffe und Gerätschaften möglich wirklichkeitstreu aussahen. Der Künstler Vernet jedoch treibt das Verwirrspiel von Idealbild und Wirklichkeit, das jedem Kunstwerk nach einem „echten“ Vorbild, sei es Porträt oder Landschaft, anhaftet, auf die Spitze. Auf ein im Marseiller Hafen liegendes Paket setzt er illusionistisch seine Signatur: *Peint par Joseph Vernet a Marseille en 1754* (Tafel VIII). Der Zusatz „a Marseille“ suggeriert die Augenzeugenschaft Vernets. Hiermit wird ein Authentizitätsanspruch formuliert, den man auch hinsichtlich der „Echtheit“ der dargestellten Szene deuten kann. Gleichzeitig bricht Vernet sein Selbstzeugnis, dass er den Hafen genauso gesehen hat, wie er ihn darstellt, indem er die Signatur selbst Teil des Bildes sein lässt und damit nicht Teil der Welt des Betrachters.

Somit lässt er bewusst offen, ob es sich bei den *Ports de France* um Idealbilder von Häfen handelt, in denen Adel und einfaches Volk vernügt koexistiert oder ob Vernet seinen konkreten Seheindruck auf die Leinwand brachte. Fest steht dagegen, dass dieser Eindruck nicht die nahe Zukunft Frankreichs abbildete, da die Gesellschaft, die ein paar Jahre zuvor noch heiter die Häfen Frankreichs bevölkerte, 1789 erheblich ins Wanken geriet.

Tafeln

(mit Markierung des untersuchten Uferabschnittes)



Tafel IX Joseph Vernet, L'Intérieur du Port de Marseille, vu du Pavillon de l'horloge du Parc, 1754, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine



Tafel X Joseph Vernet, Le Port vieux de Toulon. La vue est prise du côté des Magasins aux vivres, 1756, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine



Tafel XI Joseph Vernet, *Vue d'une partie du Port & de la ville de Bordeaux, prise du côté des Salinières, 1759*, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine



Tafel XII Joseph Vernet, *Vue du Port de La Rochelle, prise de la petite Rive, 1762*, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine



Tafel XIII Joseph Vernet, *Vue du Port de Rochefort, prise du Magasin des Colonies*, 1762, Öl auf Leinwand, 165 x 263 cm, Musée national de la Marine



Tafel XIV Joseph Vernet, *Vue du Port de Dieppe*, 1765, Öl auf Leinwand, 165,5 x 264 cm, Musée national de la Marine

Fotografien:

Mark Hengerer, mit freundlicher Genehmigung des Musée national de la Marine, Paris

Der zweite Band der Schriftenreihe Geschichte und Kultur Westeuropas hat einen Schwerpunkt im Bereich der Frühen Neuzeit. Themen der Aufsätze sind Heinrich von Valois als Kandidat für den polnischen Thron (Kilian Harrer), Christian Louis von Mecklenburg in Frankreich (Torsten Fried), Gesellschaftsbilder im Hafengemälde (Theresa Sepp), Texte über die Neue in der Alten Welt (Julian zur Lage). Hinzu kommt eine Übersetzung des Gedichtes, das die folgenreiche *Querelle des Anciens et des Modernes*, den Streit der *Antikenverehrer* und der *Modernen* anstieß (Cordula Bauer), und eine Zusammenfassung einer Studie zur Bankengeschichte Italiens und Frankreichs in der Renaissance (Nadia Matringe).



BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE UND KULTUR WESTEUROPAS, 2

Herausgegeben von Mark Hengerer und Daniel Mollenhauer

22,90 €

ISBN 978-3-95925-065-8

